

١٥

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي



العرض المسرحي النسائي بين الثقافات

تأليف: چولى هوليدج وجوان تومبكينز

ترجمة: د. محمود كامل

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة: أ.د. نبيل راغب

أحمداء 2004

وزارة الثقافة

دار الأوبرا المصرية

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي



العرض المسرحي النسائي بين الثقافات

تأليف : جولى هوليدج وجوان تومبكينز

ترجمة : د. محمود كامل

مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

مراجعة : د. نبيل راغب

تمميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفي
مطابع المجلس الأعلى للأدب

تُرجم هذا الكتاب عن الأصل الإنجليزي :

Women's Intercultural Performance

*Julie Holledge
and
Joanne Tompkins*

Routledge 2000

كلمة وزير الثقافة

عندما طالعت موضوع الندوة الرئيسة لهذه الدورة لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، توقفت أمام المحور الثالث من محاورها، والذي يطرح مسألة "موقع المسرح العربي في زمن " الحداثة " و"ما بعد الحداثة " فنيًا وفكريًا ". وفي تصوري أنه موضوع مهم، إذ لا شك أن هذا المحور سوف يبحث حال المسرح في البلاد العربية، وعلاقته بالمجتمعات العربية في واقعها الفكري والسياسي والاجتماعي، وهل عانى المسرح العربي أزمة "حداثة" أو " ما بعد حداثة" معطلة، وكيف تبدى مشروع الحداثة في المجتمعات العربية، وهل استطاعت تلك المجتمعات أن تدمج قيم الحداثة في مسيرة تطورها، عندما تلقتها من الغرب، أو كانت هناك مقاومات وعقبات، سواء أكانت جلية وصريحة وواضحة، متصدية للتغيير، أم كانت مستترة ومتخفية، انتقائية خالطة ومراوغة، وكيف كانت إسهامات مناقشات قضايا مثل : العالمية والخصوصية، والتراث والمعاصرة، والغموض والتواصل، وغير ذلك من الثنائيات، وهل ساعدت على الدفع بحركة "الحداثة" و"ما بعد الحداثة"، أو عملت على تقييدهما معًا.

إن هذا المحور سوف يثرى النقاش حول البحث عن "الحداثة" و"ما بعد الحداثة" في الوطن العربي بشكل عام، وهي قضية حالة ومهمة، ستضيئها هذه الندوة بوعي يؤدي إلى تساؤل أكثر نقدًا، سعيًا نحو قراءة واقعنا، وكشف

ومواجهة الصور الزائفة، والتلفيقات، وفخاخ الأوهام، وأقنعة المزاوغات، تقويضاً
لكل جمود هنى أو فكرى لا يستطيع أن يحول الوعى إلى معرفة تغير الواقع،
وتمزز تقدمنا ضد كل ارتداد.

فاروق حسنى
وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

وصف "يورجن هابرماس" الحداثة بأنها "مشروع ولده جهد غير عادي" من جانب مفكرى التنوير ، لتطوير علوم موضوعية ، وأخلاق كونية ، وقانون كونى، وفن مستقل وفقاً لمنطقها الداخلى". أما فيما يخص تتبع تحديد بداية انبثاق الحداثة، فإن مسيرة هذا الجهد التنويرى- الذى أشار إليه هابرماس- إنما تعود إلى مطلع القرن الخامس عشر، إبان مجموعة من الأحداث التاريخية والعلمية والفكرية الفاصلة، والموصولة بتحلل جمود العقائد الكلية المطلقة، والمرتبطة بتوترات وتغيرات وصراعات جددت رؤية العالم وفقاً لأولوية المعرفة العلمية. لكن مع ذلك فإن اللافت للانتباه والمدهش حقاً، هو عدم إدراك "الحداثة" لذاتها فلسفياً إلا بعد انقضاء ما يقرب من ثلاثة قرون على انبثاق تسلسل إمكاناتها عملياً، منذ بداية القرن الخامس عشر، إذ تكشف الدراسات عن فكرة الحداثة أن "هيجل" هو الرائد الأول الذى وهب لها وعيها الفلسفى بذاتها.

ويؤكد "هابرماس" أن "هيجل" كان "أول من طرح فلسفياً مسألة قطعية الحداثة مع الإيحاءات المعيارية للماضى الغريب عنها.... إلا أن الحداثة لم تطرح على نفسها مسألة العثور على ضماناتها الخاصة فى ذاتها إلا فى نهاية القرن الثامن عشر. وتبلغ هذه المسألة من الحدة بحيث يمكن لهيجل أن يتناولها

بوصفها مسألة فلسفية، لا... بل يجعل منها المسألة الأساسية لفلسفته". وقد
باشرت الفلسفة من بعده انشغالها بقضية الحادثة، سواء بمحاولة الفهم
والاستيعاب أو النقد أو الإدانة. لكن لا شك أن ثمة أهمية في إدراك حركة
الحادثة لذاتها فلسفياً، وانشغال الفلسفة عليها، إذ عزز ذلك القدرة على قراءة
المعاني المركزية العامة التي تتنظم تناقضات أحداثها في إطار سياقها، وهو ما
أنتج صياغة توجهاتها الفكرية، والتعرف على معالمها ومنطقها، وهو ما كان
بمثابة اقتحام شكّل صدمة في مواجهة مجالات الوجود الاجتماعى كافة، حيث
ارتكزت تلك التوجهات على اعتبار الماضى عبئاً يبعث على النفور، ويستلزم
ضرورة القطيعة الجذرية مع تواصل استبقاءات نماذجه، واستعدادات أصوله
ومحدداته ومبادئه، وأيضاً اعتبار الواقع أكثر إيلاماً في الحالة التي هو عليها،
وإن كان كحاضر يعد أصلاً، وفي الوقت نفسه يعد عبوراً إلى ما لا ينتهى من
المستجدات المستقبلية من الأحداث الفاصلة، والتي تتطرق من خيارات الحرية،
والإدراكات الذاتية.

في ضوء هذه المعالم والتوجهات، لا تعتبر الحادثة- إذن- أسلوباً؛ لأنها-
ببساطة- زعمت مفهوم الاحتذات والتطابقات والتماثلات مع نماذج قبلية،
بوصفها مرجعية فكرية أو فنية، ودفعت إلى التجاوز، والتخطي، والقطيعة،
والفصل، وممارسة الاستقلال، وذلك ما شكّل رهانها للإبتكار الخلاق، ولكل
جديد، وقد انعكس في إبداعات حركة الحادثة وتجلياتها أدبياً وفنياً، سعى كل
مبدع إلى الوصول إلى أسلوب فردى مميز، وهو ما يتجسد واضحاً في مشقة
العثور على ما يجمع بين أى كاتبين من كتاب دراما الحادثة، مثلاً ما يجمع بين
إيسن ومترلنك، أو بين شنيتزلر وكلوديل، أو بين وايلد ولوركا، أو بين تشيخوف

ويتس، أو بين بيرانديلو وسينج، أو بين هاوبتمان وجارى، أو بين مارينتى وماياكوفسكى، أو بين بريخت والداديين، إذ وفق ما يؤكد جون فليتشر وجيمس مكفارلين، من الصعب البحث فى كتاب دراما الحداثة عن مجموعات توحد فيما بينها تحديدات صارمة وشاملة. ولا شك أن ذلك يعد تجسيداً لأهم معالم الحداثة باعتبارها استكشافاً وانفتاحاً على كل الفضاءات الفردية والاجتماعية وكل ما هو جديد.

وقد ندد النقد الحداثى بصلابة الجسد الاجتماعى، وفق إيمان بأن له صلابة الأشياء الطبيعية. كما سخر من الاعتقادات غير العقلانية، وأعلن بطلان السلطات غير المبررة، وعادى التقاليد وكل نظام قديم، وتبرم من التراث، ودعم وشدد على الحاضر الجديد خوفاً من انبعاث القديم، ومن ثم نفى كل موروثات التجربة الجمالية هنياً.

لقد ولدت الحداثة محاور صراعات على مستويات متعددة ومتنوعة، سياسياً، واجتماعياً، واقتصادياً، وفكرياً، وفنياً، كما رافقتها أحداث دولية هائلة، واختل مسارها، وعانت أزمة مركبة، وتعمرت رثائتها، فأعلن بعضهم موتها، وتمسك آخرون باستمرارها، حتى اعتبر "برينو لاتور" دفاع "هابرماس" تبنياً من جديد لمشروع الحداثة، إذ يعتقد "لاتور" أن الحداثة تمد وهمًا، وتحتاج إلى مراجعة. ويشخص "إيهاب حسن" العطب الذى عطل استمرارها وتواصلها فى نزوعها الذى راح يصور عالمًا آليًا لا إنسانيًا. ويضيف أيضًا أن التطورات التى رافقتها تحتم ضرورة إعادة دراستها لكى نميز ما استمر منها من عوامل. فهل جاءت "ما بعد الحداثة" كمنعطف أصيل لتعيد فحص الحداثة وتقويمها

ومراجعتها فى تناقضاتها والتباساتها ومستقلقاتها، أو أن "ما بعد الحداثة" - كما يرى " تيرى إيجلتون" - قد " نبتت من استحالة الحداثة، وأن هذه الاستحالة هى استحالة كانت متأصلة فيها منذ البداية، وليست ضرئاً من الانهيار النهائى الذى يتيج - من ثمة - لما بعد الحداثة أن تولد"، أو أن "ما بعد الحداثة" - كما يؤكد "أرنست جيلنر" - تعد "بدمة سريعة الزوال، تدين بجاذبيتها لما يتبدى عليها من الإيهام الملفز الأصيل، ولن يطول الأمر بها قبل أن تسقط فى غياهب النسيان، تماماً مثلما يحدث لسواها من البدع"؟ ومع كل ما تعرضت وتعرض له " ما بعد الحداثة" من مساءلات فلسفية واتهامات مستمرة تصل إلى حد رفضها أساساً، ومع أنها تطرح على التفكير الفريى مسألة أسسه وتاريخه، وتمادى الاستمرار والسببية، والتشابه، والتكرار، وأكاذيب الجماعة، ورهانها الدائم على التنوع والتفتت، والتشظى، والاختلاف، والاختلال، والزائل، إلا أن هناك اهتماماً فكرياً وثقافياً يشكل دفءاً نحو ترسيخها - أىنى ذلك فقدان الثقة بالحداثة وموتها حقاً، أم أنها ستجدد نفسها؟ صحيح أننا نطرح هذا العام فى الدورة السادسة عشرة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي، وفى الندوة الرئيسة، موضوع "المسرح زمن ما بعد الحداثة"، لكن لأن الحدود بين "الحداثة" و"ما بعد الحداثة" متشابهة ومتاخمة ومتداخلة من حيث تعاقبهما التاريخى، لذلك فإن المحاور الثلاثة للندوة تتساءل عن : "الحداثة" و"ما بعد الحداثة" فى المسرح العالمى، ثم عن : صورة التراث الشعبى والتاريخى فى المسرح العالمى فى زمن "الحداثة" و"ما بعد الحداثة"، وأخيراً عن: موقع المسرح العربى فى زمن " الحداثة" و"ما بعد الحداثة" فنيّاً وفكرياً، وهو سؤال عربى بالدرجة الأولى، وإصلاحى أيضاً، يستهدف الكشف عن الحضور أو الغياب، والأسباب، ومدى تجليات الاستيعاب وجدية التفاعل والحوار .

إننا نعاود الاعتراف بالفضل والشكر للفنان فاروق حسنى وزير الثقافة،
الذى حول المهرجان إلى مؤسسة مستقلة، كمؤسسة معنى لحرية الإبداع وتنوعه،
مجسداً بذلك تسيد الحرية واستمرارها فى التصدى لكل انفلاق، ومواجهة كل
انحدار إلى التوقع والانكفاء الذى يؤدى إلى ضياع التواصل الذى هو صياغة
مستقبل الإنسانية.

أ.د/ فوزى فهمى

مقدمة

الثقافة والحركة النسوية والمسرح

الثقافة كمنتج أو شيء أو مادة هي ثقافة انفصلت عن التجربة . إنها ثقافة تم إبطالها وتحويلها إلى سلع استهلاكية .

(Friedman 1994 a : vi)

يمكننا أن نعتبر البيثقافية (متعلق بثقافتين أو أكثر) شارعا ذا اتجاهين قائما على تبادل الاحتياجات . ولكن حين يكون الغرب مهيمنا على التوجهات الثقافية يمكننا في هذه الحالة وصف نفس الشارع بأنه " حارة سد " .

(Bharucha 1993 : 2)

إنها ليست مسألة إيجاد عناصر مشتركة بين النصوص التي كتبها أو أنتجتها نساء وتعريفها في إطار نسوي وهو أمر في اعتقادي ينطوي على ميتافيزيقا جنسية . إن دورنا يجب أن ينصب على تصور نظرية نسوية لعملية إنتاج النصوص واستهلاكها وهي نظرية لا تنفصم قطعا عن نظرية الثقافة .

(De Lauretis 1987 : 92)

تميل المشروعات المسرحية البيثقافية والتي تنشأ في الغرب إلى التركيز على الجماليات أولا وعلى السياسة ثانيا بوصفهما أمرين سطحيين . وتصبح

البيثقافية " سياسية " فقط حين يشكو ناقد من (سوء) تصوير الآخر أو من الاستيلاء على الثقافة . ويعمل المسرح النسوى عادة فى هذه الأثناء فى الاتجاه الماكس . وتصبح القاعدة السياسية الأمرة والتي تؤكد على النسوية ، أى مساواة المرأة بالرجل ، هى نقطة البداية للمرض النسوى . وحين ينتج النساء مسرحا بيثقافيا فغالبا ما يبدآن من النقطة التى تتلاقى عندها الثقافات كى تتحدث من النساء . فى الصفحات التالية نستكشف أمثلة عديدة يتفتت فيها المرض البيثقافى للنساء بين الثقافة والنوع ، أو تقابل فيها الآخر (فى إطار النوع والثقافة) فى المسرح .

غالبا ما تكون الطرق التى تؤدى بها البيثقافية دورا مهما فى التفاعلات الثقافية على المستويين المحلى والدولى طرقا يعترىها التناقض . وفى الحقيقة تكثر التناقضات والمعارضات فى البيثقافية .

ونبدأ تحليلنا بوضع أنفسنا فى خضم هذه المصطلحات المتعارضة أحيانا . ويمكس موقفنا كامرأتين تميشان فى أستراليا التناقض الدولى والمحلى . أى معنى لصلة ثقافية لا تمثل مشكلة مع استراليا ، البلد الذى نعيش فيه ، مثل هذا المعنى أمر مستحيل لكلينا ونحن نعيش ونعمل فى ثقافة شبيهة بثقافة مولدنا ولكنها ليست ثقافتنا نحن . إننا نشارك أهل هذا البلد لفتهم ونحدر من نفس جنسهم الغالب ، كما نشاركهم فهمهم للنزعة النسوية السائدة فى الثقافة التى نعيش فيها ، ولكن عملنا يفرض علينا التفاعل أكثر وأكثر مع أناس من ثقافات أخرى . ووصلنا إلى أى معنى ثابت للهوية يحول دونه واقع هجرتنا إلى

أستراليا. إن نشأتها الغربية (الإنجليزية والكندية على التوالي) تجعلنا من المتمتعين بالرخاء الاقتصادى إذا ما قورنا بكثيرين لا ينتمون إلى الثقافة الغربية . لقد تأثر تراث كل منا بالأثار الكامنة للاستعمار . غير أن رغبتنا الدفينة هي المثور على نقاط شيقة فى داخل الهويات الوطنية التى ندعى حملها ، بدلا من أن نزعّم بأن موقفنا عالمى وهو ما يجعلنا نواجه خطر قبول العضوية التلقائية لثقافات عديدة على حساب الاعتراف بالاختلاف الثقافى .

ظهر العرض المسرحى البيثقافى - فى شكله الحالى فى أواخر القرن العشرين - بشكل أساسى من ممارسات الفنانين الغربيين ، وخاصة ممارسة العروض خارج حدود أوطانهم . وتميل مدرسة ما بعد الحداثة إلى الترخيص باستمارة الأدوات الفنية من ثقافات مختلفة (فى الغرب وما وراءه) فى إطار ممارسات غربية وعالمية للمسرح . لقد وجدنا نفسينا قادرتين على الاشتراك فى أساسيات هذه الممارسات وقادرتين أيضا على نشر بعض الحجج المقتنة التى عرضها نقاد هذه الممارسات من خارج الغرب وبدلاً من محاولة الجلوس على جانبي السور المفترض .

يعكس هذا الموقف الداخلى والخارجى فى آن واحد مواقع متعددة الأبعاد تسكنها الثقافة والبيثقافية والنوع والعرض حاليا .

تقدم هذه الدراسة كثيرا من الجدل الدائر حول تطور واستهلاك أعمال وعروض بيثقافية للنساء ، وهو موضوع أهملته للأسف الأعمال النقدية التى تناولت البيثقافية والعرض بصفة عامة . نحن لا نقدم نموذجا محددا للبيثقافية

أو للمروض النسائية البيثقافية ، لأن مثل هذا النموذج ينطوي على مخاطرة ، إذ أنه يفترض وجود الكثير من أوجه الشبه بين الثقافات والممارسات المسرحية ، متجاهلا الكثير من الاختلافات المحلية المهمة . وبدلا من تقديم مثل هذا النموذج ، قدمنا طرقا للتفكير وتحليل العروض المعاصرة وخاصة العروض التي يؤديها الجسد النسائي بشكل يعكس ثقافة المؤدية . وبينما ينصب اهتمامنا على الأداء البيثقافى فإننا على دراية بأن المسرح المعاصر يميل إلى طرح نظريات خاصة بالعروض النسائية البيثقافية لمرحلة ما بعد الاستعمار ، كما أننا على علم بأن النقاد والجمهور على حد سواء تبحث عن طرق أكثر حدة تقرأ بها المسرح المعاصر . ويهدف هذا الكتاب إلى وضع استراتيجيات لقراءة المسرح المعاصر ، قراءة سياسية وثقافية .

إذا سلمنا بالتأثيرات المتعددة التي يتعرض لها المسرح والثقافة عامة ، لوجدنا أنه من المفيد حل بعض العقد النظرية المحددة وكذلك الاعتبارات السياسية والثقافية التي تشكل العروض المعاصرة . فالثقافة والنسوية والمسرح كلها تعمل كآليات تحدد وتتازع (هي آن واحد غالبا) النفس والهوية والتمثيل والسياق . ويساهم المسرح في الغرب ، إلى جانب وظائفه الأخرى ، في جعل الثقافة سهلة الفهم . يقول فيليب زاريلي شارحًا : " العرض كوسيلة للفعل الثقافى ليس انعكاسا بسيطاً لبعض الصفات المتأصلة والثابتة لثقافة ثابتة ومتراصة ومتناغمة ، ولكنه ساحة لعملية ثابتة يتم فيها إعادة التفاوض بين التجارب والمعانى التي تشكل الثقافة " (Zarrilli 1992 : 16) . وفى المجتمعات الغربية من الممكن تعريف المسرح بأنه تلك الممارسات التي تمزج الثقافة عن فيضانها ،

ويعزل أحد جوانبها وتقلفه وتبيعه مرة أخرى للمجتمع . ومثلما يعمل المسرح كآلية تهدف إلى تيسير فهم الثقافة في الغرب ، تتمتع كل ثقافة بآلية الغرض منها تيسير فهم ثقافة (أخرى) . ويتحقق هذا الفهم غالباً باستهلاك (الآخر) في محاولة لفهمه وامتلاكه و/أو السيطرة عليه . وغالباً ما يحاول فنانون المسرح فوق خشبة عرض أو تمثيل ما هو خارج فضاء هويتهم (العائلي) ليس في إطار التجانس بل في إطار (صراع) الأعراق والعلاقة العالمية / المحلية . (خصوصية) . إن كلاً من إدراك الإنسان (لمحيطه المحلي) و (للمحيط المحلي) للأخر يصبح مهما في هذا السياق . وهناك آليات نقدية قليلة جداً لتحليل هذا التمثيل لثقافة الآخر على خشبة المسرح . ولتحقيق هذه الغاية نطبق نموذج زاريلي الديناميكي الخاص بالثقافة وبالمرض الثقافي كي نتمكن من تحليل عملية إعادة التفاوض المستمرة للتعريفات المتحولة للثقافة .

الثقافة

غالباً ما يتم ربط الثقافة بالنزعة القومية ، بيد أن جهود تصوير العالم بمفردات ثقافة (عالمية) لا تزال تسيطر على الخطاب الغربي . وغالباً ما تميل مدرسة ما بعد الحداثة إلى السحب من الثقافات والتاريخ دون اعتبار للحدود التي تم رسمها سلفاً . وتعلن الكثير من الشركات عن منتجاتها في جميع أركان المعمورة في تمديد معاصر لقرية مارشال ماكلوهان العالمية . ويعمق نجاح هذا الخطاب التأثير المتواصل للقواعد العرقية الأمرة أو (المشاهدة العرقية) لتوظيف تمثيل أرجون أبا دوراي في سياق أكثر تحديداً .

(Appadurai 1990 : 296)

وفى محاولة لرأب الصدع الذى ظهر فى النصف الثانى من القرن العشرين بين المولة والنزعة القومية^(١) قدم أبا دوراي خمسة مشاهد ؛ هى المشهد المرقى والمشهد الإعلامى والمشهد التكنولوجى والمشهد المالى والمشهد الأيديولوجى (المرجع السابق ص : ٢٩٦) والتى تعمل كهيكل اجتماعية وثقافية وسياسية شكلية . وتشير أهمية المشهد المرقى إلى الأهمية المتواصلة للثقافة حتى فى مناخ عالمى نفهم أنه قد تجاوز أية حاجة لإختلاف ثقافى .

بالطبع الثقافة ليست مفهوما ممزولا أو علامة فارغة نملؤها بما نسميه " ما يمكن إدراكه بالعقل " . وللثقافة سياق أيضا وهو ما يوضحه " الوصف السميك " لكليفورد جيرتز^(٢) . والثقافة مكانها بناء الذات (أو خانة المبتدأ فى الجملة) ومكانها كذلك سياق تلك الذات والثقافة طبيعا ودائما أكثر من مجرد مطبخ وطنى ورقصة بالملابس الشعبية اعتدنا على تقديمها . الثقافة هى الطريقة التى نفهم بها هويتنا والوسيلة التى نواجه بها الثقافات الأخرى . وإى فهم للثقافة ينكسر من خلال التجارب الخاصة للفرد أو من خلال " فضاءات الهوية " إذا أردنا أن نستخدم مفردات جوناثان فريدمان الذى يقول عن الثقافة :

" محور الثقافة هو منتجات لقوام أكثر تعقيدا وخصوصية لفضاءات الهوية التى هى جزء لا يتجزأ من العمليات المتسلسلة للاشتراك فى الأنشطة الاجتماعية . وفضاءات الهوية محورها هو بناء الذات والعالم وكلاهما جانبان لنفس العملية " .

(Friedman 1994 : 76)

وأحد الخيوط الرئيسية الموحدة لحجبتنا في هذه الدراسة هي الطبيعة المركبة والمتحولة لفضاءات الهوية التي يتم الوصول إليها من خلال العرض .

وينتج جزء من التركيب المرتبط بفضاءات الهوية من حقيقة أن تشكيل الهوية لا يبقى ثابتا كما يقول ستيورات هول " الهويات لا تكتمل أبدا ولا تنتهي ألنبته " .

(Hall 1991 b : 47) وإعادة التفاوض - بشكل مستمر بشأن الهوية وفضاءات الهوية - مسألة مركزية في هذه الدراسة وأحد المكونات الأساسية والشكلية لفضاء الهوية للعارضين في هذه الدراسة هو بالطبع النوع .

النسوية

النسوية كخطاب ، شأنها شأن الثقافة ، تقوم على التجربة الغريبة وهي تجعل عالمنا مفهوما كنساء غريبات . وليست النسوية كمنهج أو أيديولوجيا مسألة قابلة للنقل بالضرورة إلى ثقافات أخرى ، ولكن معظم الثقافات الأخرى لها طرقها الخاصة بها في التصنيف طبقا للنوع .

والنقد النسوي الفريسي جزء لا يتجزأ من الموقف الشخصي للإنسان أو ما وصفته جانيل راينيلت مجازيا حين قالت :

" حيث إن (النقد النسوي) موقف سياسي وأيضا شخصي حميم ، فإن الإنسان لا يملك أن يرتديه أو يخلعه مثل معطف تقدي في كل مرة ينادي فيها الباحث بموضوع جديد . إنه بمثابة طبقة جلد ثانية في جسم الإنسان تذهب معه أينما ذهب .

(Reinelet 1992 : 227)

من المفارقات أن هذا الجلد الثانى لم يوضع فى الاعتبار بشكل كاف فى الأعمال البيثقافية ، لأن المركز العالمى المرموق للمعرض البيثقافى قد ضمن أن تكون البيثقافية مجالا يسيطر عليه الرجال .

من الحقائق البديهية فى النظرية النسوية الآن أن هناك مدارس نسوية كثيرة، ولكن نساء كثيرات فى بلدان غير غربية يرفضن الكلمة من أساسها بسبب تصور بأن النسوية قائمة على حركة المرأة الغربية ، وميل لتأصيل التجارب النسائية ، ويتأسى أصحاب هذا التصور الأهمية الخاصة ومكانة التاريخ والثقافة والجنس البشرى والطبقة الاجتماعية والسياسية ، وتزعم تشاندرا موهانتى (1991a: 7) *Chandra Mohnty*) أن " نساء العالم الثالث انشغلن دائما بالنسوية حتى وإن كان هذا الاسم قد قوبل بالرفض فى عدد من الحالات " ، وتقدم راجيسوارى ساندر راجان نموذجا لهذه الأعمال النسوية فى الهند فتقول :

" تقع مقاومة الجماعات المقهورة ، ومن بينها النساء ، على مستويات عدة من ردود الأفعال ، بدءا من الكفاح السلمى الجماعى ، كما هى الحال فى جماعات حماية البيئة ، وانتهاء بالمقاومة المسلحة ، كما هو حاصل فى كثير من الحركات الانفصالية . ويجرى الآن تكوين مذاهب ذاتية للنساء ، بصفتهم ضحايا عنف وعضوات فى المقاومة، وذلك من خلال المفاوضات بين هذه المواقف " .

(Sunder Rajan 1993 : 6)

وتدافع كلتا الناقدتين عن أهمية الخصوصية عند الإشارة إلى نساء من مناطق غير غربية ، حتى لا يتم إيجاد هئات أحادية " لامرأة " ذات خصائص ثقافية أو جغرافية خاصة . أو كما تقول موهانتى :

إن الخطاب النسوي الغربي ، بافتراضه أن النساء مجموعة متجانسة موجودة بالفعل داخل إطار قانوني وإطار قرابة ، وإنما يُعرّف نساء العالم الثالث بأنهن موضوعات (خارج) العلاقات الاجتماعية ، بدلا من النظر إلى الطريقة التي يتم بها وضع النساء في تشكيل ما (من خلال) نفس هذه الأطر .

(Mohanty 1991b : 72)

يمثل تعريف النسوية مشكلة أخرى للنصوص التي نعالجها . فليست كل الأعمال التي نناقشها في هذا الكتاب نسوية طبقا لمفاهيم النسوية الغربية . فمثلا مسرح الفرقة النسائية اليابانية تاكارازوكا الذي نناقشه في الفصل الرابع لا يمكن وصفه ضمنا بالنسوية في سياسته وتنفيذه ، رغم أنه مسرح أنثى خصيصا لإمتاع المشاهدات . ومعظم الفرق المسرحية أو معظم ممارسات هذا الفن نساء طليعات حتى لو كانت قضاياهن السياسية غير نسوية بالضرورة وفقا لنماذج التعريف الغربية . وكى نعالج المشاكل السياسية ذات الأطر العامة مثل النسوية ، وكى نتعرف على مجموعة متنوعة من تقاليد العرض التي تشتغل بها النساء ، اعتمدنا استخدام مصطلح (العرض البيثقافى النسائى) بدلا من (العرض البيثقافى النسوى) إذ أننا نحلل الوسائل التي تعمل بها النساء عبر الحدود الثقافية .

(تتميز البيثقافية) بالتوتر بين الأهداف العامة والثقافات المتصارعة .

(Lampe 1993 : 153)

والبيثقافية هي لقاء في لحظة عرض تقليديتين لثقافتين أو أكثر ، وهي انصهار مؤقت للأساليب و/أو التقنيات و/أو الثقافات . وأحيانا ما يتم الخلط بين البيثقافية والأنثروبولوجيا التي تحلل مسرح الثقافة الأخرى - أو الأحداث التي يمتبرها عالم الأنثروبولوجيا أحداثا مسرحية - دون اشتراك في التقاليد^(٣). وإذا كان عمل مسرحى مشترك محفوظا بالصعاب المخيفة (بما فى ذلك التفاعلات الشخصية ومشاكل الإنتاج) فإن التعاون المسرحى البيثقافى يمكن أن يأتى أيضا بتوقعات مختلفة بالمماريات التى تحددها الثقافة وبمشاكل عملية إضافية مثل الترجمة (إلى لغات أخرى وإلى " لغة " المسرح) . ومن غير الممكن تقديم " وصفة " جاهزة عن البيثقافية أو لها لأن طبيعة العلاقات المتبادلة بين الثقافات وبين الفنانين تعتمد بشكل كبير على الأفراد وعلى كل ثقافة معنية على حدة . كما تعتمد هذه الطبيعة على المواجهة والتبادل وأية مساهمات مالية وعلى القيود المنطوية على خلط ثقافات معنية بعضها ببعض . وسوف يثمر بعض التعاون كما تقول إيلكا لامب فى وصفها للتعاون البيثقافى بين أن بوجارت وتاداشى سوزوكى عبر الثقافتين الأمريكية واليابانية . فهى تقر بأن كلا الممارسين " يقبل بشكل واضح الاختلافات الثقافية ويحترمها ، ولا يحاول أى منهما دمج الأساليب والأخلاقيات ، التى اكتسبها ثقافيا وفرديا ، دمجاً سطحيا، ولكنهما سمحا بالمخاطرة وبالانفتاح على التمايش الخلاق وتجربة التعلم" .

(Lampe 1993 : 156)

وقد تعمق طبيعة البيثقافية التعاون المسرحى على الرغم من النوايا الحسنة والتخطيط الجيد ، وتصبح فى هذه الحالة مثل انفجار كيميائى تولد عن مادتين غير نشطتين .

ولا تعتبر البيثقافية ظاهرة حديثة بأية حال من الأحوال . ويمكن القول إنها حتمية إذ أن الثقافات تحاول تعريف نفسها عن طريق استكشاف حدودها ، وما أن تدفع الثقافات ذلك الاستكشاف وراء حدودها حتى تتقاطع مع الثقافات الأخرى و/أو تتصارع معها . إن استخدام أنطونين أرتو لتقنيات بالى وغزوات برتولت بريخت لتقاليد المسرح الصينى (وهنا أردت اختيار مثالين فقط) يوضح الطرق التى مثلت بها عناصر المسرح غير الأوروبى الطرق الدخيلة على خشبات المسرح الغربى ^(١) . وقد مال دافع البيثقافات إلى الانحراف بشكل كبير عن دافع أولئك الفنانين العابرين للثقافات اليوم .

فلم يحاول أرتو أو بريخت الإتيان بنوعين (أو أكثر) من أنواع المسرح معا . بل إنهم كمحدثين اهتموا بكشف التقاليد الجديدة واللفات المسرحية لتقديم خطابات فنية و/أو سياسية فى المسرح الغربى .

ثلاثة نماذج بيثقافية

نؤكد من جديد عند هذه النقطة أن هدفنا من هذه الدراسة ليس تقديم نموذج لعرض بيثقافى تقدمه نساء . ومع ذلك يجب علينا طرح أمثلة لنماذج قائمة . وأكثر هذه النماذج عمومية هو نموذج مارفن كارلسون الذى نعرض

لخطوطه المريضة . وفي أثناء محاولته تفصيل بنود درجات البيثقافية قدم كارلسون نموذجا مؤلفا من سبع خطوات : " للعلاقات الممكنة بين ما هو مألوف ثقافيا وما هو أجنبي " (٥) :

١- التقليد المألوف تماما للعرض المعتاد .

٢- العناصر الأجنبية المنصهرة داخل التقليد والمستوعبة فيه . ومن الممكن أن يكون الجمهور مهتما ومستمتعا ومتحفزا ولكن هذه العناصر لا تواجه تحديا من مادة أجنبية .

٣- تصبح التراكيب الأجنبية بالكامل مألوفة بدلا من أن تصبح عناصر ممزولة . فالرؤية الشرقية لمسرحية " ماكبث " تعد مثالا لذلك .

٤- يخلق ما هو أجنبي وما هو مألوف مزيجا جديدا يتم استيعابه حينذاك في التقليد فيصبح مألوفاً .

٥- يصبح ما هو أجنبي نفسه مستوعبا بشكل إجمالي فيصبح مألوفاً . والأمثلة الدالة على ذلك مسرح " كوميديا الفن " في فرنسا أو الأوبرا الإيطالية في إنجلترا .

٦- تظل العناصر الأجنبية أجنبية ، وتستخدم داخل تراكيب مألوفة بفرض التفریب أو لاستشهاد دخیل . والمثال الدال على ذلك هو سلاسل الرقص الشرقي في الإنتاج الحالي (١٩٩٠) لمسرحية الفراشة في نيويورك .

٧- عرض كامل من ثقافة أخرى يتم استيراده أو إعادة ابتكاره دون محاولة تكيفه مع المؤلف .

(Carlson 1990 : 50)

يعترف نموذج كارلسون بوجود تفاوت كبير بين الأنشطة البيثقافية . والمشروع البيثقافى الناجح والذى تدخل فيه ثقافتان فى تبادل متعادل لا يستوجب بالضرورة المرور بالخطوة الرابعة فى نموذج كارلسون .

وإذا كان تعريف كارلسون للبيثقافية واسع النطاق ، وهو أمر متعمد من جانبه، فإن صيغة بونى مارنكا للبيثقافية تقوم على التزام اجتماعى . فهى تفرق بين الاشتراك الجغرافى السياسى " إن الفنانين الذين يميلون إلى التجريب فى الشكل والتجريد كشكل من أشكال العروض يقترئون أكثر من الجماليات اليابانية . أما الآخرون الذين يعلنون أنهم مسرحيون ينشغلون بالسياسة وبالمسرح الشعبى يؤكدون على انتماءات أمريكية لاتينية وهندية وجنوب شرق آسيوية وأفريقية " .

(Marranka 1996 : 213)

وبينما لا يسهل تقسيم الكثير من المشروعات كما تقترح مارنكا فإن مسرح "الجماليات" المعارض للمسرح " الشعبى " يمكن أن يقدم إطارا واحداً لأنواع المسرح .

وقد كان باتريس بافيز طليعيا حين وضع نظرية بيثقافية واسعة الأركان
بنموذج الساعة الرملية الذى قدم فيه تبادلا بينثقافيا :

١- وضع نموذج ثقافى واجتماعى وأنثروبولوجى ... الخ .

٢- وضع نموذج فنى .

٣- منظور أصحاب الرؤية الفنية .

٤- عملية التكيف .

٥- الأعمال التجهيزية من جانب الممثلين .. الخ

٦- اختيار الشكل المسرحى .

٧- التمثيل المسرحى / عرض الثقافة.

٨- أصحاب الرؤية الفنية المتلقون للنص .

٩- القراء .

١٠- التلقى فى الثقافة الهدف .

أ- وضع نموذج فنى .

ب- تقنين اجتماعى وأنثروبولوجى .

ج- وضع نموذج ثقافى .

١١- النتائج الراهنة والمتوقعة .

وحيث إن اتجاه هذا النموذج يتعلق بثقافة واحدة فقط من الثقافات المشتركة في العمل فإنه يجب قلب الساعة الرملية رأسا على عقب ، بحيث تلعب إحدى الثقافتين دور الثقافة " الهدف " ويشرح بافيز ذلك قائلا :

" يتم قلبها رأسا على عقب بمجرد أن يسأل مستخدمو ثقافة أجنبية أنفسهم عن كيفية تواصل ثقافتهم مع ثقافة هدف ... وهذا القلب يمكن الثقافتين من الوقوف بالتساؤل أمام كل ترسب من الترسبات حتى يتسنى لهما التدقيق بشكل لانهاى من ثقافة إلى أخرى " .

(المصدر السابق صه)

ويمتدح بافيز بالمخاطر الكامنة في الساعة الرملية : لو كانت مجرد ملاحظة ، فإنها ستخلط الثقافة المصدر ، وتدمر كل خصائصها وتسقط في أقصى الداخل مادة خاملة ومشوهة تفقد نموذجها الأصلي دون أن تدخل في نموذج الثقافة الهدف . وإذا كانت مجرد قمع فسوف تستوعب دون تمييز المادة الأولية دون إعادة تشكيلها من خلال سلسلة من الفلاتر أو ترك أي أثر للمادة الأصلية .

(¹) (المصدر السابق صه)

ويمثل نموذج الساعة الرملية لبافيز معظم العناصر الداخلة في البحث والإنتاج والعرض والاستقبال النقدي لأعمال المسرح البيثاقى ، ولكن ، وكما يعلم هو نفسه فإن استخدام النموذج ليس سهلا .

نقطة النقد الرئيسية للبيثاقية

لا تزال البيثاقية في أواخر القرن العشرين حقل أفلام نظري ومسرحي وثقافي . ولعل أشهر الفعاليات المسرحية تمثيلا لحقل الأفلام هذا هو العرض

الماراثوني لبيتر بروك الذى يحمل عنوان " المهاباراتا " (١٩٨٥) ، والذى يقوم على ملحمة هندية ، وقد تم توثيق هذا العمل بأكمله ^(٧) . وكان فى صدر نقاد " المهاباراتا " هو رستم باروشا . وصف باروشا " المهاباراتا " لبروك بأنها سرقة ثقافية للهند قام بها ممارسو مسرح غربيون . يقول باروشا " إن الاستعارة والسرقعة والتبادل من الثقافات الأخرى ليس بالضرورة تجربة " تثرى " الثقافات نفسها " .

(Bharucha 1993 : 14)

وبشكل أكثر تحديدا ، يجد باروشا فى " المهاباراتا " لبروك مثالا فعالا للوسائل التى يستغل بها الفعاليات البيثقافية الغربية " الشركاء " غير الغربيين :

" مضامين البيثقافية فى بلدان نامية " معدمة مثل الهند ، تختلف تماما عنها فى مجتمعات متقدمة تكنولوجيا ورأسماليا مثل أمريكا التى تم فيها دعم البيثقافية دعما قويا بصفتها فلسفة وعملا تجاريا " .

(المصدر السابق : ١٠)

إنتاج بروك ونقد باروشا كانا أكثر المناقشات عمومية وظهورا فى المسرح البيثقافى . وقد أثارا جدلا أخلاقيا تماما لدى فناني المسرح العاملين فى سوق الفنون الذى يزداد اتساعا فى جميع أنحاء العالم . وقد فتح هذا السوق العالمى فى المسرح للفنانين آفاقا رحبة فى تقنيات العرض والعلامات المسرحية ورموز الثقافات الأخرى . وفى معظم الثقافات الغربية انفتح هذا السوق فى السبعينيات عندما بدأت أعداد كبيرة من الفنانين فى السفر (بمنح فنية

حكومية فى الغالب) وفى دراسة تقنيات العرض التقليدية فى الثقافات الأخرى. هؤلاء الفنانون مديرون على وضع صوتهم الفنى فوق غيره من الاعتبارات الجمالية ، وهم فى هذه الحال رأوا الأدوات الفنية الموجودة فى التدفقات المتقاطعة للثقافة العالمية الجديدة واعتبروها لبنات لبناء نصوصهم العرضية الأصلية . وكان قد طرح على بساط البحث حق الفنانين الغربيين فى السحب بحرية من العلامات والرموز المتداولة فى داخل عوالمهم الاجتماعية. وعلى النقيض كان فى الكثير من الثقافات التى كانوا يدرسونها آليات صارمة لتحديد حق الفنانين فى ممارسة تقنيات العروض . مثلاً الأشكال التقليدية اليابانية مثل الكابوكى والنوه والكيوجين ^(٨) ، وهى أشكال لها جاذبية شديدة للفنانين الغربيين، يمارسها عن طريق حقوق الميراث الورث الذكر بالولادة أو التبنى .

وقد ساهم العدد المتزايد للعروض المسرحية التى حققت نجاحات نقدية وتجارية ووظفت تقنيات من شرق وجنوب شرق آسيا ، فى صدور المزيد من الاتهامات بالسطو مثل تلك التى جاءت على لسان باروشا . وفى تجمعات الفنانين الآسيويين ، جرى غالباً اتهام ممارسى المسرح الغربيين ببناء سمعتهم الدولية على سرقة تقنيات العرض " الشرقية " . وبالطبع نفى مزاعم السطو والاستغلال هذه ممارسو المسرح الغربيون . وقال غالبية هؤلاء الممارسين الغربيين إنهم وجدوا أنفسهم فى عناصر متعارضة داخل ثقافتهم ، كما رأوا أنه من الصعب إيجاد تواز بين افتتانهم بنلسرح العالمى وأوجه الإمبريالية الجديدة . مع ذلك جاء على لسان أونا تشودرى أن " المشروعات البيثقافية التى تحمل معانى جادة يمكن أن تحيك خيوط استعمار جديد تبقى فيها الكليشيهات الثقافية ، المؤكدة للإمبريالية ، فى حالة جيدة " . (Chaudhuri 1991 : 196) ^(٩) .

ومع دوران الجدل المسرحى البيثقافى ، طرحت أسئلة جديدة عن الإنتاج الثقافى وطبيعة العملية المسرحية . واستمر الإدراك الحديث للفنان الحر فى استعارة ما يشاء من ثقافات متنوعة لوضع رؤيته الفنية ، استمرت فى الممارسات البيثقافية فى نهاية القرن ، حين ظهرت مدرسة ما بعد الحداثة والتي أقرت أنشطة " الترقيع " الثقافية . ما هى الانطباعات والتأثيرات التى كان من حق الفنانين أن يستخدموها ؟ هل كان بمقدور الفنانين السحب من التقاليد الثقافية والأشكال الرمزية التى نشأت خارج سياقهم الثقافى القريب؟

وتخاطر البيثقافية أيضا بتثبيت علامات ثقافية أو علامات الاختلاف الثقافى وتحويلها إلى لغة اختزال تموق البحث أو التفاهم الثقافى وتختزل الثقافة إلى علامة قابلة للمرض على خشبة المسرح . وتطلق تشودرى على هذا النوع " بيثقافية متحفية " تأخذ بالمعنى الحرفى للاختلاف نفسه ، وتختزله إلى أكثر التصورات مادية وجسامة (السابق : ١٩٦) .

ووفقا لداريل تشين يعتبر هذا النوع من البيثقافية " شكلا من أشكال التمكن وشكلا جديدا من أشكال العالمية " (Chin 1991 : 94) . ويترك النقد الكاسح للممارسات البيثقافية للفنانين الغربيين مجالا محدودا للفنانين يفاوضون فيه تناقض تجاريهم كممارسين محليين وعالميين . وعلى الرغم من كل اللوم والعتاب الصادر عن النقاد والمنظرين فإنهم يعملون فى بيئة آخذة فى الاتساع العالمى مع وجود زملاء لهم من الثقافات الأخرى .

المتاجرة والبيثاقية

بينما يتشبث الساسة والمعلقون اليمينيون بالدالات الثابتة والمبتذلة للثقافة والهوية تستمر الثقافة فى التحول بشكل ثابت . وكما تتغير الثقافة وتتحول ، فإن لها أيضا القدرة على أن تباع وتشتري عندما تتحول الثقافة من طريقة لقراءة الذات فى سياق العالم إلى سلعة تعرض للبيع للعالم . وكما تذكرنا دائما إعلانات الشركات متعددة الجنسيات فإن البيئة العالمية تؤكد إقناع المستهلكين بالرضا فى المنتجات وشراؤها . ولا يعد المسرح استثناء من قوانين العرض والطلب . ومن المؤكد أن سلاسل اشتراكات الفرق المسرحية صممت بعناية للوصول إلى الحد الأقصى من العائدات المالية بهذه الطريقة التجارية . وليس ثمة جديد فى ذلك رغم أننا نميل غالبا إلى افتراض أن " الفن " معاف من قوى السوق . ويشرح ماكلينتوك (١٩٩٥ : ٢١٢) ذلك للوكاس قائلا " تجلس السلعة على أعتاب الثقافة والتجارة فتخلط بين الحدود المقدسة فرضا بين علم الجماليات والاقتصاد ، وبين المال والفن " . وهناك احتمال فى عروض البيثاقية أكبر من غيرها من العروض لأن تتحول إلى سلعة عندما تدخل الأعمال البيثاقية المشتركة بين العالمين الأول والثانى إلى حيز التنفيذ ^(١٠) .

وهذا ناتج جزئيا عن الأعمال العابرة للثقافات - أكثر حتى من أنواع العروض الأخرى - التى تبحث كثيرا عن الاختلاف الثقافى فى شكل " الدخيل " وخاصة بالنسبة إلى الجماهير الغربية ^(١١) . وعندما تأتى البيثاقية بثقافتين على الأقل إلى علاقة عرضية ، فإن نبض الجمهور يميل إلى قراءة العرض فى إطار

الاختلاف الثقافى فقط . وهذا أمر غير مثير للدهشة إلى حد ما لأن عملية التحول إلى شئ - كما تقول باربرا كريشينبيلات - جيمبليت - قد حدث بالفعل عندما وضع أناس من ثقافات أخرى للعرض فى سياقات إثنوجرافية أو احتفالية . وتضيف باربرا أنه " حتى حين تبذل الجهود فى الاتجاه العكسى ، تميل العروض الحية إلى تحويل الناس إلى قطع فنية لأن العين الإثنوجرافية تحول إلى شئ أيا ما ترى " . وتحذر باربرا من أنه " سواء فى مضمونه أم جمالياته فإن الجزء الإثنوجرافى يعود بكل مشاكل الاستحواز والاستنتاج والتشكيل وتقديم الكل من خلال أجزاء " .

(Kirshenblatt-Gimblett 1991 : 415-416)

وفى إطار سعينا للتعرف على علاقة الثقافة بالمتاجرة ، تقتفى هذه الدراسة أيضا آثار العمليات التى تستهلك بها الثقافات - والنساء - فى العرض والمتاجرة بالثقافة وبالعروض وبالنساء تشكل جديدة من جدائل بحثنا . وبينما تساهم المتاجرة فى تشكيل كل فصل ، فإنها هى الموضوع الرئيسى للفصل الخامس المخصص لتسويق العروض البيثقافية النسائية فى المهرجانات الفنية على وجه الخصوص . ونتحول الآن إلى أكثر أشكال العلاقة البيثقافية خصوصية والتى تساعد على تشكيل هذه المعادلة التجارية ، ألا وهى ازدواجية الذات والآخر .

ازدواجية الذات والآخر

تتطلب البيثقافية إدراكاً لازدواجية الفاعل والمفعول أو الذات والآخر . يسمى أدورنو وهوركهايمر ازدواجية الفاعل والمفعول فى الفكر الفرى " المنطقية الآلية "

(وردت هذه التسمية في 125 : 1996 Gardiner) . وبينما تركز دراستنا على المرض النسائي البيثقافي ، لا يثير الدهشة أن نتأثر بالنظريات النسوية للتغيير ، وهو أمر يساعدنا على إيجاد علاقة وظيفية لهذه الازدواجية . وهذا الأمر في ضوء تأكيد جيسيك بنجامين هو " الجزء الناقص في تحليل المنطقية والفردية ، هو هيكل سيطرة أحد الجنسين على الآخر " .

(Benjamin 1986 : 81)

وإذا أعزينا هذه المبادئ النسائية لهذا البناء - وبشكل محدد إذا كانت " المنطقية الآلية " مبنية على موضوع مذكر وعلى آخر مؤنث - فإن الفنانات حينئذ لديهن اهتمام ثابت في خلق جماليات عبر موضوعية أو في إيجاد طرق لإعادة ترتيب علاقة بالمفعول .

وقد تجعل تجربة لعب دور الآخر في إطار ثقافتها الفنانات يسأمن من فرض نفس الدور على آخر ثقافي . إن صياغة بيثقافية - كشكل من أشكال - عبر الموضوعية هي إذاً أساس هذه الدراسة . نحن نستكشف المواجهات ، ليس فقط من خلال إدراكات الجماهير ولكن أيضا من خلال الحوافز والتجربة الموضوعية للفنانات^(١٧) . وهذا ليس الفرض منه الإشارة ضمننا إلى أن نوايا الفنانات مرادفة لاستقبال أعمالهن ، ولكن المقصود هو الإشارة إلى أن المساحة بين النية والاستقبال تقدم خط التقاء غنيا للبحث البيثقافي . هذه المساحة الانتقالية المتنازعة بين الثقافات ، والطرق التي تتفاوض بها الفنانات وجماهيرهن حول هذه المساحة عبر الموضوعية أمر ملفز لنا .

المرض البيثقافى فى النساء

حقل الثقافة ... ميدان قتال دائم لا توجد به غنائم تؤخذ ، بل مواقع
استراتيجية تحتل وتفقد . ويصبح التمرس الثقافى إذاً مجالا يشتغل فيه المرء
بسياسة ما ويتقنها .

(Niranjan et al. 1993 : 7)

وكما هو واضح حتى الآن ، فإن هذه الدراسة ليست تاريخاً للبيثقافية ولكنها
تحليل للإنتاج الثقافى وتبادل فعال فى أمثلة للمعرض البيثقافى النسائى .
والاتجاه التعريفى الذى نسلكه نحو المعرض البيثقافى يظل متسماً شأنه فى ذلك
شأن احتمالات التفاعل الثقافى التى تحدث عنها كارلسون ، حتى يتمنى
للبيثقافية احتواء التفاعل على خشبة المسرح بين ثقافة أو أكثر وبين جمهور
متجانس ثقافياً يشاهد عملاً ثقافياً أجنبياً . ويأتى المبدأ البنائى الذى يقوم على
هذا الكتاب من المسرح نفسه . ويتم مناقشة كل مجموعة نصوص عروض من
خلال أحد الإطارات المجازية المسرحية الآتية : قصص وطقس وفضاء مسرحى
والجسد والأسواق . وهذا البناء يمكننا من إظهار كيف أن البيثقافية والنسوية
تتقاطعان من خلال الفضاء والزمن من ثقافات مختلفة ويمكننا البناء أيضاً من
إلقاء الضوء على التفاعل بين المسرح والسياسة .

ويركز الفصل الأول على القصص أو الحكمة المسرحية وهو فى الواقع أول
تبادل بين المسرح الغربى والشرقى وتتبع التبادل الثقافى لمسرحيتين أوروبيتين
هما " بيت الدمية " لإيسن ، و " أنتيجون " لسوفوكليس من خلال تحولات كثيرة

فى آسيا والشرق الأوسط وأمريكا اللاتينية للنظر فى كيفية إمكانية تحول مساحات الهويات . دور نورا فى بيت الدمية قامت به ماتسوى سوماكو ، وهى واحدة من أوائل النساء التى ظهرت على خشبة مسرح عامة فى اليابان ، ولعبته أيضا جيانج كينج (مدام ماو) ، ولعبته الممثلة السينمائية الإيرانية الشهيرة نيكى كاريمى . وتخلق السياقات الاجتماعية والسياسية لهذه التحولات القصص نمودجا مفيدا لفهم كيف أن قصة واحدة يمكن أن توفر خيارات مختلفة وممكنة للهوية . وأعادت الكثير من كاتبات المسرح كتابة مسرحية " أنتيجون " للمساعدة على مواجهة النظم الشمولية بما فى ذلك الأرجنتين فى السبعينيات والثمانينيات، مثالنا هنا ، وهى مسرحية " أنتيجونا الفاضلة " للكاتبة المسرحية جريسيلدا جامبارو يمكننا من أن نتتبع بعمق أكبر آثار التصرف فى مساحات الهوية للنساء فى الأرجنتين . ويحلل الفصل الطرق التى ترجمت بها الفئات غير الفرييات وتصرفن فى هذه القصص لإبراز الكفاح من أجل حصول المرأة على حقوقها فى الدوائر الخاصة والعامة .

ويتناول الفصل الثانى من هذا الكتاب مسرح الطقوس والذى غالبا ما نعتبره جد المسرح ، ولا يزال يقدم فى شتى بقاع العالم على الرغم من اختلاف الظروف الثقافية والاجتماعية فى مرحلة ما بعد الحداثة . وبدلا من تحليل المسرح الطقوسى فى ذاته ، ركزنا على رغبة ما بعد الحداثة فى تعامل العروض الأهلية "الأصيلة" . ويوضح القسم الأول من النص نقل طقس الشامان (كاهن يستخدم السحر لمعالجة المرضى ولتكشف المخبأ والسيطرة على الأحداث) من وسط كوريا إلى أربع مدن أسترالية ، ويحلل المتاجرة المكثفة بالممثل الأول

والشامانية يحيم كوم هوا فى وسائل الإعلام الأسترالية . ويناقد القسم الثانى عرضا طقسيا لنساء الوارلبيرى من وسط أستراليا . وفى القسمين نناقش المعانى المختلفة المسندة إلى العروض الطقسية التى قدمها الفنانون والجماهير الأسترالية الحضرية ، كما نقيم أثر هذه المقابلات البيثقافية على مساحات الهوية التى يحتلها شاغلوها . والفصل الثانى مكمل للفصل الأول فى استكشافه المستمر للدوائر الخاصة والعامة .

ويدلا من معالجة الدوائر الخاصة / العامة بشكل صريح ، يعالج الفصل التالى الفضاء العام والخاص . ويحلل الفصل الثالث استخدام الفضاء المسرحى كمجاز للتحرر من الاستعمار والتحرر الاجتماعى والسياسى ، مما يكمننا من إعادة النظر فى تحولات الفضاء فى ضوء تحديد الموضوع المتعدد الذى يشكل معلومات النظريات النسوية وما بعد الاستعمار . وفى محاولة لتضييق الموضوع الموسع للفضاء المسرحى نعالج موقف ما بعد الاستعمار الخاص بالعودة إلى "الوطن" ، خاصة عندما تدخل كلمة "الوطن" بصور متعددة فى الخيال الوطنى، ونركز على ثلاث مسرحيات ، من الجزائر وجنوب أفريقيا وهى مسرحيات تناقش العودة إلى "الوطن" . هذه العودة ، التى هى أكثر تعقيدا من مجرد نزاع بين قوة استعمارية وشعب محتل ، وتفجر نزاعا بين فضائى هويتين اجتماعيتين وسياسيتين متنافستين ويصبح الفضاء المسرحى حينئذ كناية عن مجموعة من التحركات الجغرافية والسياسية لمعالجة مجال الموضوع المتعدد ورسم فضاء للخيالات الشخصية والعامة .

وبينما يستكشف الفصل الثالث للفضاء المسرحي وفضاء المسرح يضيق
الفصل الرابع المجاز المسرحي من الفضاء إلى الجسد الممثل في الفضاء .
والجسد النسائي الممثل هو موقع المقابلة البيثقافية التالية . فكل عرض يشتمل
على دينامية علائقية مركبة بين الأجساد ، ولكننا في الفصل الرابع نقصر
اهتمامنا على ثلاثة أنواع من العروض النسائية : النوع الأول تصنيفي ، لأنه
يسمى بشكل واضح إلى وضع حدود بين الثقافات ؛ والثاني مهجن لأن ثقافتين
تتحدان بطريقة ما ، والثالث بدوي لأنه تم فيه تجاوز الحدود الثقافية
والجغرافية . وتشتمل أمثلتنا على عمل تاكارازوكا - الفرقة اليابانية المؤلفة من
نساء فقط - التي اتقنت أسلوب عرض بيثقافي " متداخل الأجناس " ؛ وتصورا
خاصا مسرحية " ماستركي " رائعة ماساكو توجاوا والتي تضم فرقة نسائية
وفريق عمل من ثقافات مختلفة وتم تقديمها عام ١٩٩٨ في مهرجان بيرث
ومهرجان تليسترا أديلايد . وأخيرا نمالج عمل فنانين يمزجون تأثيرات ثقافية
متباينة في عروض منفردة ، بما في ذلك ممثلو الهاتوه توميكو تاكاي ويوكو
أشيكاوا من اليابان ويول بيليتيه وهو ممثل ومخرج كندي يخلط عددا من
التقنيات " الشرقية " لتحفيز طاقة العرض . ومن تحليلنا لهذه الأمثلة نقيم تمثيل
الهوية العرقية والثقافية من خلال الجسد الممثل .

ويبحث الفصل الأخير في قوى السوق الأكبر والتي تحكم توزيع النساء
وعروض النساء في السوق الدولي . ومن الممكن أن يحدد تسويق العرض بشكل
كبير شكله ومحتواه وسياسته رغم أن التسويق ليس عنصرا مسرحيا . ويركز
الفصل الخامس على الجسد النسائي ولكن في سياق السوق وهو السياق الذي

تلعب فيه الرقابة دورا يتحكم فى طبيعة العرض . ونستكشف الدينامية الموجودة بين التبادل الاختيارى للجسد النسائى الممثل من خلال سوق الفنون الدولى ، والتبادل المفروض أو تهرب الجسد النسائى للمتاجرة من خلال سوق دولية "سوداء" وبلغت تحليلنا بذلك الانتباه إلى مستويات عديدة للمتاجرة تجرى حتى تحت اية مناقشة أو إنتاج لعرض نسائى ببيثقافى . ويشير التحليل فى الفصل الخامس إلى أهمية وضع العرض فى سياق بيئاته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية .

إن الاتجاه المادى للعرض البيثقافى النسائى الذى يعد مفتاح الفصل الخامس يضع بناءً لكل الدراسة إلى حد كبير . وتوضع أمثلة العروض المتباينة الصعاب التى تواجهها الممثلات لإيجاد فضاء هوية لهن وتقديم خطابات ثقافية وسياسية أكبر ، ويتوسط فى مثل هذه الأعمال غالبا قوى محلية وعالمية تمكنا من فحص تطور وتماطى الأعمال البيثقافية النسائية فى أماكن مختلفة . ويبحث هذا الكتاب كيف تتقاطع الثقافة والنسوية والمسرح مع بعضها البعض ومع الموضة والمتاجرة والاستهلاك كى تتسع معا مراسا مسرحيا واجتماعيا مركبا ومتناقضا فى الغالب .

الفصل الأول

المسارات السردية

بيت الدمية وأنثيجون

كم امرأة أخرى تعيش حياة مثل حياة نورا ؟ إن صحتها هي منحوتة نساء العالم . غير أن صحتها هي بداية معركة جديدة ، معركة تحتاج إلى إرادة قوية . يجب على النساء أن يبنين حياتهن بأنفسهن . يجب علينا أن نتخلص من القيود التي فرضها علينا الرجال وأن نمبر الحدود نحو الحرية .

(Seito 1912 : 96)

لا يستطيع أحد أن يتظاهر بعدم رؤيتهن هنا هن في وضع النهار بمناديلهن البيضاء وصور شفقهن يخرق التفت حول رقابهن المتعبة . وهن راغبات في استخدام ملاذ المرأة الحقيقي والمقدس في معركتهن . هن مستعدات لاستخدام الجسد نفسه كسلاح فضح وتعرض للإضراب عن الطعام مرات ومرات وللمسيرات الطويلة ولكل أنواع الانتهاكات في أوقات التعذيب .

(Agosin 1987 : 433)

نبدأ بحثنا للعرض البيثقافي النسائي بأبسط أشكال التبادل الثقافي في المسرح ، ألا وهو ترجمة النصوص الدرامية ومعالجتها . وكما جاء على لسان راي تشو في سياق مختلف إن الترجمات لا يمكن أن تكون " أمينة " أبداً مع النصوص " الأصلية " (Chow 1995 : 176) والمعالجات أقل أمانة .

ولهذا السبب تعد المجالات نصوصا بينثقافية مثالية لأنها تخلط (على الأقل) ثقافتين وفترتين زمنيتين وفى بعض الحالات عالمن مسرحيين متباينين وتبرز قصص درامية جديدة من خطوط القصص والحيكات والشخصية فى أثناء سفرها عبر الزمان والحدود الثقافية. وهذه التحولات والتعديلات هى موضوع هذا الفصل .

فى النقد المسرحى البيثقافى الحديث تركز الموضوعات الرئيسية للجدل الدائر حول الترجمة والمعالجة على سطو ممارسى المسرح الغربيين على نصوص الأساطير أو النصوص المقدسة كما تركز على استيعاب هئانى ما بعد الاستعمار للمبادئ الغربية وأبطالها . ونحن بدورنا نحول هذا الاهتمام كى ندرس الرسائل البيثقافية المكرسة لقضايا المرأة والتي خدمت فيها النصوص الأوروبية معارك النساء السياسية فى اليابان والصين وإيران والأرجنتين. ترجم هذه النصوص وأعدّها أو أعاد كتابتها بالكامل هئانون غير غربيين لأسباب اجتماعية وسياسية وجمالية . وتتحدث هذه النصوص مباشرة إلى أو عن النساء . ونبحث أيضا الطرق المحددة التى تم بها إعادة إنتاج هذه النصوص لتصبح قصصا تتركز حول المرأة فتشجع بذلك اشتغالا فعلا بموضوعات الجنسين فى جماهيرها الجديدة ، وتكتسب أهمية رمزية فى معارك سياسية أوسع . ورغم أن نفس هذه النصوص أعيد تفسيرها كثيرا فى أعمال أوروبية معاصرة من خلال الخطاب النسوى فإنه لا يغيب عن بالنا اتجاهات العولمة فى النسوية الغربية ، كما أننا نسعى إلى تجنب افتراضات آلية تتعلق بالمعنى التى تحملها هذه القصص فى سياقاتها الجديدة .

النصان الدراميان اللذان يناقشهما هذا الفصل ، وهما " أنتيجون " لسوفوكل و " بيت الدمية " لإيسن ، تم ربطهما في النقد المسرحي للقرن العشرين بالتصور القائل إنهما يشتركان في موضوع واحد ، ألا وهو الصراع بين الفرد (وخاصة المرأة) والدولة (وخاصة السلطة الأبوية المستثمرة في تلك الدولة) . وقيل إن " بيت الدمية " تثير مشاكل تتعلق بدور المرأة في دائرتها (الخاصة) ، بينما تلعب " أنتيجون " نفس الدور في الدائرة (العامة) . ولا نود أن نشغل أنفسنا بنقد مقارن لهذه النصوص ، ولكننا سننخرط في عقد موازنة بنائية عند دراسة العملية التي اختيرت بها المسرحيتان وأعدتا ووظفتا على أيدي المعالجين الجدد .

تقدم لنا باريسا هيرنستاين نقطة البداية :

في وقت ما وفي ظل ظروف معاصرة تتواهر فيها الخامات والتكنولوجيا والأساليب قد يؤدي شيئاً ما - وننقل قطعة هنية شفوية أو نصاً - وظائف معينة مرغوبة لمجموعة معينة من الموضوعات . وسوف تفعل ذلك بفضل "خصائصها" .

(Hernstein Smith 1984 : 30)

ونبدأ بمحاولة التعرف على " الظروف المعاصرة " هي الثقافات المضيفة التي توائم " الخواص " المحتواة في النصوص المستوردة . وفي حالة " أنتيجون " نعتبر هذه " الظروف المعاصرة " عدم الاستقرار السياسي الذي تسببت فيه الأنظمة الشمولية . ويتبع مبدأنا اقتراح فريدريش هولدرلين بأن المسرحية تزدهر في سياق من " انقلاب وثورة وطنيتين " ، إعادة تقييم درامية للقيم الأخلاقية وعلاقات السلطة السياسية .

(Steiner 1984 : 81) (ورد في كتاب

وفى مقابل هذه الانقلابات المتفجرة فإن " الظروف المعاصرة " التى تميز تكييفات " بيت الدمية " هى الزلازل الاجتماعية المرتبطة بالحدثة . ينفلى تحليلنا " لبيت الدمية " ٥٠ عاما تبدأ فى شرق آسيا فى أوائل القرن العشرين ، ويأخذ الإشارة من عبارة إيريكا فيشر - ليخت التى تقول فيها إن المجددين المسرحيين فى اليابان والصين استوردوا النصوص الواقعية الأوروبية " لنشر صورة الفرد فى المجتمع ولتقديم العقلانية وللمطالبة بمزيد من التحديث " .

(Gischer Lichte 1990b : 15)

وينصب اهتمامنا بصفة خاصة على البطلة فى المسرحية وهى هنا نورا وأنتيجون. هناك اختلافات درامية كبيرة فى الترجمات والمعالجات التى ندرسها ولكن فى كل هذه الأعمال البيثقافية تم استثمار نورا وأنتيجون بدرجات رمزية كبيرة . ويبدو أن هذه الترجمات والمعالجات تقدم للمشاهدات فضاءات هوية وظيفتها ، كما تقول تشون ، " آلية تفسيرية للتفاوض حول فضاء حياة لها معنى " .

(Chun 1996 : 69)

وتقدم هذه الشخصيات هويات ممكنة يختبرها الجمهور خلال العرض ، إما من خلال التحليل والملاحظة أو بشكل مباشر من خلال علاقة التقمص العاطفى . وخارج المسرح ، فى الشوارع والمحاضرات والملازم ، يعاد خلق الشخصيتين لتصبحا رمزين فى كفاح جماعى وأحد " الخواص " النصية

الجوهرية التي تسهل هذه العملية هو البناء المفتوح للقصة الأصلية ، وهو بناء يسمح للفنان / المخرج بالعمل بحرية وهو يكتب نهايات بديلة وسمات درامية .

تحتل " بيت الدمية " القسم الأول من هذا الفصل ، وفي سلسلة من اللقطات الفوتوغرافية عبر الزمان والمكان ندرس المعانى المركبة التي تم استثمارها في شخصية نورا بوصفها رمزا للمقاومة ضد الإقطاع ، ورفيقة تشتغل بالكفاح الثوري ، واضحة للتفسيخ الغريبي وفي القسم الثاني من الفصل نلقى نظرة تفصيلية على إعداد حديث " لانتيجون " ومكانها في كفاح ٢٥ عاما لحركة "أمهات ميدان دى مايو " ضد الحكومة الأرجنتينية .

الأوجه الكثيرة لنورا

في النصف الأول من القرن العشرين كان هنريك إبسن أكثر من مثلث له أعمال على خشبة المسرح في العالم . وكانت أشهر مسرحياته " الأشباح " و"هيدا جابلر " و " بيت الدمية " . وقبل أن نتمكن من استكشاف " بيت الدمية " كموقع بيثقافي يجب أولا أن نبعث في فضاء الهوية الدينامي الجديد الذي قدمته نورا لأوروبا في أواخر القرن التاسع عشر .

عندما خلع النقاد والجمهور الأوروبيون في أواخر القرن التاسع عشر لقب المرأة " الجديدة " أو العصرية " على نورا وهيدا جابلر ، كانوا ينظرون إليهما كامرأتين تمثلان الطبقة الوسطى وتثوران للحصول على الاستقلال المالي وحق التصويت والمساواة أمام القانون والحق في التعليم وعلى مكان في صفوف القوى

العامة . فازت تلك المراتان بالحق في أن يكون لهما القرار في حياتهما في عالم تهدمت فيه البنى الاجتماعية التقليدية بسبب الهزات الديموغرافية والنمو الحضري ، وكانت قوى المرأة العاملة غير مرئية في البيت ولا قيمة لها في سوق العمل . لم يكن النقاد يشيرون ضمنا إلى أن نورا وهيدا بطلتان أدبيتان "معاصرتان" إلا لأن النصين كانا مسرحيتين "حديثتين" . والحادثة المجسدة في شخصيات إيسن لم تكن تعكس الحادثة الجمالية (المرتبطة في المسرح بكتاب مسرحيين أمثال بيرانديلو وويكند وبريخت) ، ولكنها كانت تعكس النوعية التي عرفها هابرماس بجوهر الحادثة أو الحرية الشخصية وقال عنها : " هي المساحة التي يؤمنها القانون المدني كي يحصل الإنسان على مصالحه بصورة رشيدة . وفي الدولة تعتبر هذه المساحة هي الحقوق المتساوية من حيث المبدأ في المشاركة في صياغة الإرادة السياسية . وفي الحياة الخاصة هي الاستقلال الأخلاقي وتحقيق الذات .

(Habermas 1987 : 83)

هذه الشخصية التي نشأت وتأسست من خلال الإصلاح والتوير والثورة الفرنسية يتمتع بها الآن ذكور الطبقة البرجوازية ولم تتواثر إناث هذه الطبقة إلا في أواخر القرن التاسع عشر كي تنال لنفسها مكانة مرتبطة بالحادثة مسألة مهمة لفهم " بيت الدمية " .

تحيط أعراف النص الاجتماعي الواقعي بفضاء الهوية الذي تجسده نورا . فالنص يخفي بناءه الخاص ويخفي مؤلفه ويخفي حيله المسرحية ويتظاهر بأنه

خرج إلى الوجود مباشرة من الواقع الماعش لجمهوره . ويمضى النص عبر الزمن بوسائل البناء القصصى المبنية على منطق السبب والنتيجة ، وينظم الفضاء وراء " حائط رابع " لخلق وهم بوجود منظور فريد يربط المشاهد فى موقع شخص فريد . ويستخدم إيسن هذه الأعراف لاختراع حيلة من صنع يديه دون أن يكدر الشفافية المفترضة التى تعيد بها المسرحية إنتاج عالم الجمهور ، فهو يحول عين المشاهدة المفردة من رؤية الجسد المذكر العالمى إلى الجسد المؤنث .

ويرى الجمهور المسرحية من خلال أفعال البطلة ، تلك الأفعال التى هى نتيجة منطقية للتدفق السببى للأحداث المبنية داخل الحبكة . عند افتتاح المسرحية توشك أسرة هلمر على الاحتفال بأعياد الميلاد ، وكانت نورا تشتترى لأولادها الهدايا ، وتتهج للمفاجأة الخاصة بترقية زوجها نائباً لرئيس بنك محلى . وتشعر نورا بالارتياح لأن الدخل الإضافى الناتج عن وظيفة زوجها الجديدة سوف يساعدها على سداد دين سرى اقترضته عندما مرض زوجها فى السنوات الأولى لزوجهما . فى ذلك الوقت نصح الأطباء نورا بأن هلمر لن يشفى إلا إذا انتقل إلى ملقس أدها ، لذلك دبرت قرصاً للإنفاق على الرحلة بأن زورت توقيع والدها المحتضر . لم تخبر نورا زوجها أبداً بالدين وفى كل شهر ولدة ثمانى سنوات كانت تسدد القرض من دخلها الذى يمود عليها من العمل كخياطة . يمتقد كروجستاد ، الذى يعمل فى البنك والذى تقاوض بخصوص قرض نورا ، أن هلمر ينوى فصله من العمل . وكى يؤمن وظيفته ، يحاول كروجستاد ابتزاز نورا ، وعندما يفشل فى ذلك يحاول ابتزاز هلمر . وتقنع نورا بأن زوجها سوف يتحدى كروجستاد ويضحي بنفسه بدلاً من أن يتركها تتعرض للأذى . لكن عندما يقرأ

هلمر خطاب الابتزاز يتضح أنه لن يواجه كروجستاد ولن يفامر بسمعته لإنقاذ زوجته . ويخبر هلمر زوجته بأنها فاسدة وغير صالحة كأم لأبنائه. يزول خطر الابتزاز ولكن نورا لم تعد تقبل دورها كطائر مفرد في حماية هلمر . وتقرر أنها يجب أن تترك " بيت الدمية " وتصبح إنسانا مستقلا .

إذا اعتقد الجمهور أن قرار نورا ترك أولادها قرار منطقي وله من الأسباب ما يبرره فعملية أن يتوحد مع شخصيتها عاطفيا . نجاح هذه الحيلة النفسية يتوقف على الطريقة التي يفرض بها إبسن الجمهور على الإحساس القوى بالاندماج في شخصية نورا . هذه الخطاطيف القصصية صممت لتتشابك مع تجربة النوع لدى الطبقة الوسطى في أوروبا في أواخر القرن التاسع عشر . تبدأ المسرحية برسم صورة مثالية لحياة عائلة برجوازية في بيت جميل به أطفال سعداء . وبالتدريج يكشف إبسن عن الديناميكية الكامنة تحت هذه الصورة . اتكالية تجبر النساء على العيش بإرضاء أزواجهن وتملقهن وإغرائهن بينما يظلن جهدهن غير مرئي وتظل أجسادهن عرضة للمراقبة المستمرة . وعند أكثر نقاط النص هشاشة عندما يواجه البناء خطر الانهيار إذا لم يتوحد الجمهور مع شخصية نورا عاطفيا يسكت الغموض أية هواجس . قد ينفلق الباب خلف شبح نورا الراحل، ولكن النهاية المفتوحة للنص تتركها في منطقة وسطى ، فتخضع لكتابات وتكهنات نقدية و درامية لانهاية لها ولجمهور حر في أن يتخيل عودة نورا لأطفالها وإصلاح بينها مع زوجها أو حياة نورا الجديدة كأمراة مستقلة .

إمكانية التنوع هذه في النص جعلت المسرحية أداة جديدة للنساء المناضلات من أجل إجراء تغييرات اجتماعية مرتبطة بالحدثة . وبالتالي التقمص الخيالي لدور نورا تمكنت النساء الجالسات على حافة الهويات الاجتماعية الجديدة من استكشاف المستقبل الممكن ونتائج الأفعال الممكنة . وهناك شواهد عديدة على أن هذه الآلية التفاعلية في المسرحية نجحت بالنسبة لعدد كبير من الأوروبيات اللاتي انخرطن في الموجة الأولى من موجات الحركة النسائية . في حكايات الممثلات اللاتي أدين دور نورا ، والمشاهدات اللاتي شاهدنها في أوروبا في أواخر القرن التاسع عشر كانت أكثر الصفات المثيرة للإعجاب هي عمق التقمص العاطفي الذي شعرت به هؤلاء النساء تجاه هذه الشخصية الخيالية . قرر الكثير من هؤلاء النساء بأن نورا كانت " هن " .

(Holledge 1981 : 24-32)

وكانت عملية الاندماج في شخصية نورا قوية لدرجة أن الشخصية كانت موصلا تم من خلاله استكشاف الذات . من الممكن الحكم على أثر المسرحية ، ليس فقط من خلال الكتابات النظرية لكاتبات أمثال إلينور ماركس وأليكسندرا كونتا^(١) اللتين استخدمتا نورا كنموذج تمثيلي في خطابات تحرير المرأة ، ولكن يمكن الحكم على أثر المسرحية كذلك في المحاولات التالية من جانب نقاد مسرحيين لإنقاذ المسرحية من " التلوث " النسوي .

(Templeton 1997 : 110-28)

عند مرحلة معينة فى تاريخ الحداثة الاجتماعية أعطت " بيت الدمية " نساء الطبقة البرجوازية الفرصة لاستكشاف الحرية الذاتية من خلال عملية التمتع العاطفى والاندماج . ولكن إذا ارتبطت " بيت الدمية " بمركز الذات الذى حددته الحداثة الأوروبية كيف يمكن أن تصلح كنص بيثقافى ؟ هل تحتاج إلى أبنية اجتماعية موازية كى تنجح ؟ أية محاولة للتعرف على الأنماط الاجتماعية الموازية فى المجتمعات غير الأوروبية تغامر بالسقوط فى مصيدة خلق حداثة فوق- قصصية يتم بها تقسيم العالم كله إلى فئات فى ضوء التعريف الغربى للنمو والتقدم . نظام تقسيم كهذا يقوم على افتراض استعمارى بأن كل ثقافة متمركزة فى نقطة معينة على " طريق التقدم " : " فالغرب " يسكن الحاضر ، بينما " باقية " العالم مسجون فى الماضى ^(٢) .

نظرية " البوابات الأربع " لمالم الاجتماع جوران ثيربورن تقدم آلية بنائية لتحليل التدفقات المالية للحداثة التى تسلك طريق القصص الغربى " للتقدم " الغربى.

(Thernborn 1995 : 132)

ويقوم الأساس التجريبى لبناء ثيربورن على إجراءات الاقتراع الديمقراطى . فهو مهتم بمجالين اجتماعيين هما الاقتصاد والأسرة ، وينظر إلى سلسلة من الصراعات والمواجهات فى هذين المجالين من خلال أنماط الفردية والارتباط . ويركز بناء ثيربورن على أنظمة الاقتراع وعلى الأسرة وعلى المواقف الفردية الذاتية ، ويقدم لنا بذلك إطارا للتوحد العاطفى نفحص به جولات نورا .

انتجت " بيت الدمية " تحت علامة أول بوابة من بوابات ثيرون العابرة إلى الحداثة ، ألا وهى البوابة الأوروبية " للثورة أو الإصلاح " .

(المرجع السابق ص ١٢١)

تجول الفنانون الأوروبيون فى جميع أنحاء المسرحية من خلال بوابته الثانية "الاستقلال " إلى العوالم الجديدة (المرجع السابق ص ١٣٢) ، ومن خلال البوابة الرابعة " الغزو والإخضاع والسلب " المؤدية إلى المستعمرات .

(المرجع السابق ص ١٣٢)

الرحلة التى قطعتها نورا من خلال بوابته الثالثة " الحداثة المفروضة من الخارج " (المرجع السابق ١٣٢) هى التى تقدم لنا أروع الترجمات والمعالجات لعمل إيسن . تتضمن هذه البوابة الثالثة الاستيراد الانتقائى لجوانب من الحداثة مثل التصنيع والتعليم والمعرفة العلمية والتكنولوجيا والأبنية البيروقراطية الجديدة متضمنة درجات متفاوتة من التحرير . وفى الوقت نفسه تحفظ هذه البوابة أبنية القوى التقليدية داخل المجتمع المضيف . ويضرب ثيرون لنا باليابان مثلا لبلد استطاع الحفاظ على التوازن بين الجديد الواهد والتقديم التقليدى ، ويضرب بالصين مثلا لبلد يحاول خلق " نسخة صينية شيوعية لنفس اللعبة " ، ويضرب بشاه إيران مثلا لبلد عبر هذه البوابة وتجاوز المأزق .

(المرجع السابق ص ١٣٢)

وفى كل واحد من هذه البلدان ترجم الفنانون " بيت الدمية " وعالجوها لتتفق مع علاقات القوة داخل ثقافتهم . ونحن ننظر إلى السياقات السياسية المحيطة ببعض هذه الأعمال ونتساءل ما إذا كانت المسرحية لا تزال تحمل خطابا للنسوية التحررية .

البوابة الثالثة

كان الإرسال الثقافى " بيت الدمية " من أوروبا إلى اليابان سلسا بالمقارنة بأماكن أخرى ، فقد انتقلت المسرحية من ثقافة وثيقة إلى ثقافة أخرى وثيقة . والفنانان اللذان انتجاها والناشطات اللاتى نقدنها كان لديهم فهم واضح للكيفية التى يمكن بها للنص أن يعمل فى اليابان . ترجمت المسرحية إلى اللغة اليابانية عام ١٩١١ ، وقدمها على المسرح فى المرة الأولى عام ١٩١١ رابطة الآداب والفنون فى بونجى كيوكاى فى واسيدا ، وأخرجها شيمامورا هوجيتسو .

(Sato 1911: 278)

وكانت الدراما الاجتماعية التى اتخذت شكل نصوص واقعية واحدة من ملامح كثيرة للحدثة الأوروبية التى استوردتها اليابان فى السنوات الأولى من القرن الماضى ، وكان أشهرها قبل عام ١٩١١ هو " بيت الدمية " . بدأت الكتابات حول تحرير المرأة فى أوروبا وأمريكا ، بما فى ذلك النصوص الدرامية ، فى الظهور فى صورة مترجمة فى الفترة التى أعقبت مباشرة الحرب الروسية اليابانية فى عامى ١٩٠٤ و ١٩٠٥ ، وأصبح الجدل الدائر حول علاقة الجنسين

مشهور في الدوائر الثقافية . وفي عام ١٩٠٧ أصبحت " المرأة الجديدة " تعبيراً شائعاً بعد أن ظهر في رواية " اللحاف " للروائية تاياما كاتاي . وبعد أن صعدت نورا خشبة مسارح طوكيو بعد أربعة أعوام أصبحت على الفور " المرأة الجديدة " النموذجية القادمة من " الغرب " .

(المرجع السابق ص ٢٧٨)

رغم أن الناشطات اليابانيات زعن أنهن متخلفات عن أوروبا بمقدار ٥٠ عاماً في نضالهن من أجل التحرر فإنهن لم يستخدمن المسرحية كنموذج للنضال ولكن كحافز لإثارة جدل حول علاقة الجنسين في ثقافتهن . وظهر قلب هذا الجدل في مجلة " سيتو " التي خرجت إلى الوجود في نفس الشهر الذي أنتجت فيه " بيت الدمية " عام ١٩١١ . ومن باب السخرية أشير إلى المجلة بأنها " حضانة نورات اليابان " ^(٢) . قامت النساء المرتبطات بمجلة " سيتو " بتحليل الاختلافات الرئيسية بين الأبنية العائلية التقليدية في اليابان والغرب ، وقررن بصورة رئيسية بين الأبنية التي مالت تجاه تقوية مصالح الأسرة من خلال الزواج المرتب وبين اختيار شريك الحياة من خلال مشاعر الحب والجاذبية . تأثرت الحياة العائلية التقليدية في اليابان تأثراً شديداً بالفكر البوذي والكونفوشيوسي ووضعت التقاليد المرأة في خدمة الرجل . وتتحكم المرأة في اليابان ثلاث طاعات: طاعة الابنة لأبيها والزوجة لزوجها والأم لابنها . وأضيف لهذه القائمة سبع مميزات : عدم القدرة على إنجاب مولود ذكر ، والامتناع عن معاشررة الزوج ، وعدم طاعة الأصهار ، والثرثرة ، والسرقرة ، والغيرة والعناد ، والأمراض

المستعمية . بدأت هذه القواعد فى الانكسار فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر حين تم إدخال المرأة صفوف القوى العاملة ، وخاصة فى صناعة المنسوجات وغيرها من الصناعات الخفيفة الأخرى .

كما تلاشت هذه القواعد أيضا بفضل تنامى فرص التعليم للمرأة رغم أن الهدف المعلن لكثير من مدارس البنات هو إعداد " زوجات صالحات ومهات راشدات " .

(Notleand Hastings 1991 : 158)

" بالطبع لم يكن لنجاح نورا تأثير قليل على عالم الدراما " هذا ما كتبه الناقد أكيب تارو عام ١٩٣٧ وأضافت " ولكن الأكثر من ذلك أنها حفزت بشكل كبير عالم الفكر فى ذلك العصر . فى ذلك العصر دافع (النساء الجديديات) عن مذهب النورانية لتحرير المرأة " .

(Sato 1981 : 279)

خصصت رايشو هيراتسوكو رئيسة تحرير مجلة " سيتو " العدد الأول لعام ١٩١٢ " لبيت الدمية " . وركزت الناقداات بالكامل على شخصية نورا ولم يكن متعاطفات بالكامل معها : " يا نورا إن اليابانيات لا يصدقن أن تكونى بهذه الدرجة من التلقائية والعمى " .

(H 1912 : 133)

يعتبر هلمر رجلا ضعيفا وضحلا ولكنه ليس عنيفا لذا اعتبرت العلاقة غير مرضية ولكن يمكن إصلاحها بينهما .

وانقسمت الآراء حول قرار نورا ترك أبنائها وزوجها . ويبدو أن هذا العنصر في الحبكة ، الذي أثار جدلا واسعا في أوروبا ، لم يقابل بجدل واسع مقارنة "بصحوة" نورا " في حقل أذبلته قسوة الشتاء حين تنتظر البراعم الربيع ، وفي قلب نورا ترقد براعم اليقظة " هذا ما كتبه ميدورى (المرجع السابق ص ١١٨) . ساد هذا المفهوم " للمرأة الناهضة " حتى في الصحف اليابانية مضمون مصطلح ، بالمعنى البوذي ، من أوهام العالم المرئي إذا ما أرادت أن تحرر ذاتها الداخلية . في مقدمة العدد الأول من " سيتو " كتبت رايشوان " الاختلاف الجنسي بين الرجل والمرأة مرجعه الطبقة الوسطى أو الدنيا ، وهي الطبقة الانتقالية الزائفة والتي مصيرها الموت والزوال " (Sato 1981 : 275) . وفي هذا الإطار الفلسفى أصبح زعم نورا بالصحوة في خلال فترة ثلاثة أيام أمرا سطحيًا :

" يقظة الذات ليست شيئا بسيطا فإذا ظننت أن امرأة ما يمكن أن تصبح إنسانا بأن تفعل ما فعلت فأنت مخطئة . ذات الإنسان الحقيقية ليست شيئا يمكن اكتشافه بهذه السهولة " .

(H1912 : 138)



صورة جماعية لفرقة سبتو التقطت عام ١٩١٢

وحين ركزت الجماهير الأوروبية على الدراما الاجتماعية للمسرحية كانت المجلات اليابانية تبحث عن قراءة ميتافيزيقية للشخصية . وهذا البحث عن البعد الروحي داخل النص نتجت عنه واحدة من أجمل التيمات التي كتبت حتى الآن للمسرحية . فى عام ١٩٢٤ كتب ميموث تبشيري يدعى تاناكا تشيكا جو مسرحية بعنوان " خارج بيت الدمية " وهى مسرحية مكانها إيطاليا بعد عدة سنوات من رحيل نورا عن بيتها . (Nakamura 1985 : 166)

ويعد أن بحثت عن تنوير رוחى فى دير ، تسافر نورا إلى باريس للالتحاق بمدرسة طيران وتتدرب كى تصبح قائدة طائرة .

وتسمع نورا أن شركة إيطالية تنوى دعم السلام العالمى من خلال سلسلة من الرحلات الجوية فى شرق آسيا . تتقدم نورا بطلب وظيفة لتكتشف أن كروجستاد وكريستين يديران الشركة وأن هلمر موظف يعمل تحت إدارتهما . تعود نورا لزوجها الذى يشعر بالندم على سلوكه السابق معها ويتم إنقاذ زوجها من خلال معجزة رغبتهما المشتركة فى تحقيق السلم العالمى والتجانس .

النقاد الذكور الذين حضروا عرض طوكيو الأول " بيت الدمية " قرأوا " المسرحية " قراءة مركبة بين " المرأة الجديدة " التى قدمتها نورا و " المرأة الجديدة " التى قدمتها الممثلة ماتسوى سوماكو . وكما أوضح كوسوياما مامساو :

"دون تحفظ أو معارضة ، اعتقد أن دور نورا الذى لعبته ماتسوى سوماكو يجب أن يذكر كآخر حل لأول مرة مشاكل استخدام ممثلات فى اليابان ، وهو أثر حر المرأة على خشبة المسرح لأول مرة" .^(٤)

(Sato 1981 : 268)

فى تفسيرين جديدين يابانيين " لبيت الدمية " التى ظهرت بعمد إنتاج ١٩١١ ، أصبح هذا الرىط الضمنى بين نورا وممارسات التمثيل واضحا فى تحول الشخصية إلى ممثلة محترفة . فى مسرحية " الزوج الضعيف " (١٩١٤) نرى يوليكو الممثلة التى تترك زوجها من أجل مشوارها المملى (Nakamura 1985:165) ، وفى مسرحية " شروق الشمس ، نورا فى اليابان " (١٩١٢) نجدها مأكو الراقصة السابقة التى تتعحر هريا من ماضيتها المخزى .

(Nakamura 1985 : 163)



ماتسوى سوماكو فى شخصية نورا فى عرض " بيت الدمية " للمخرج شيمامورا هوجيتسو

تطور هذه الأعمال التي تعالج " بيت الدمية " معالجة جديدة المضمون الموجود داخل نص إيسن بأن دور نورا كزوج وأم يشتمل على التمثيل بسبب الخيالات الجنسية لزوجها : فهي راقصته الشخصية أو ممثله حين ترقص له رقصه الترانتيلا الشعبية الإيطالية .

وبدلا من مناقشة موقفهما كواحدة من أوائل الممثلات فى اليابان أو القراءة المركبة بين دور الممثلة والشخصية ، نشرت ماتسوي سوماكو تعليقات عن العرض تركز على ردود فعل المتفرجين :

"إن الاستماع لردود فعل الناس بعد المرض ، البعض أعرب عن فزعهم من قوة نورا وبرودها ... ربما يرجع فزعهم لحقيقة أن الناس اعتادوا لفترة زمنية طويلة أن تغفى المرأة معاناتها حتى لو كان زوجها مثل هلمر وتضخم بنفسها إلى مالا نهاية كما لو كانت تلك هى فضيلة المرأة . اعتقد أن الإنسان العادى ، حتى لو سخر من رد فعل هلمر ، يشعر بالمرارة من تصرفات نورا " .

(Matsui Sumako 1912 : 163)

لا تشير سوماكو ضمنا إلى أنها كانت تتوى تمثيل نورا " باردة " ، فهى تساوى بكل وضوح بين موقف الشخصية ومحنة الزوجات المضطحات المعذبات ، ولكن من غير الممكن أن نقيس ما إذا كان أدائها أو تصرفات الشخصية هى التى انتزعت رد الفعل هذا من جمهور طوكيو . غير أن تعليقات الممثلة تقدم لنا رؤية نافذة وجميلة لأعمال الإنتاج لأنها لم تشعر بصله توحيد عاطفى مع الجمهور فى المشهد الأخير من المسرح . وبينما كانت الممثلة ترحل عن بيت الدمية لابد أنها استشعرت أن الجمهور لم يتجاوب عاطفيا مع الحالة العاطفية للشخصية . بينما

هذا الغياب للتعاطف في الإنتاج الأوروبي ربما يكون قد أوحى بأن العرض لم ينجح ، تشير السجلات إلى أن العرض الذي قدم في أوساكا وطوكيو لاقى نجاحا وشعبية . وهذا يقدم لنا لفزا ببيثقافيا مشوقا .

فإذا كانت المسرحية تعمل على الرغم من هذا التعاطف فكيف قرأ الجمهور العرض ؟ عند هذه النقطة يجب أن نقفز قفزة حدسية ما إذا كان نص من صمم ليكون واقعيا في ثقافة أخرى أم لا . بعبارة أخرى هل كان ممكنا لشخصية نورا أن تحدث تقمصا عاطفيا لجمهور لم يألف الحياة العائلية للطبقة الوسطى في أوروبا في أواخر القرن التاسع عشر ؟

الجماهير اليابانية التي شاهدت هذا الإنتاج الأول " بيت الدمية " لم تألف الوسط الثقافي المنعكس على خشبة المسرح . وبالتالي فإن المقدمة المنطقية الأساسية لنص واقعي لم تتجح ولم ينجح معها قبول حتمية الارتباطات السببية واختفاء الحيل المسرحية . كانت الجماهير اليابانية تشاهد تمثيل علاقة " أجنبية " بين نورا وهلمر ثم ربطها في إطار أعراف عرض " أجنبية " . لم يكن الجمهور الياباني وحده الذي استشعر أن هذه الأعراف " غريبة " فطبقا لما قالت ماتسوى سوماكو وجد الممثلون العمل بالملابس الأوروبية وتكوين صورة غريبة مسألة في غاية الصعوبة . " عندما يعود هلمر إلى بيته من المرقص يضع المعطف على الكرسي ، ولأن جانبي المعطف كانا أسودين كان من الصعب عليه التمييز بين وجه المعطف وظهره وكان يجد نفسه دائما في هذه الملابس الأوروبية وهو يشير إلى درجة من الغرابة شاهد بها جمهور طوكيو المسرحية الشخصيات

والتصرفات بصفتها موضوع الاختلاف الثقافى وكان هو سبب عدم التعاطف والاندماج عند الجماهير .

على المستويات المرئية والثقافية والمسرحية كانت هناك مسافة فاصلة بين الجمهور والنص ، ولكن هذه المسافة سمحت للجمهور باستخدام المسرحية بالمقارنة بين الذوات المحتملة والمتاحة فى " المرأة الجديدة " على نطاق عالمى . ويبدو أن الجمهور استكشف فضاء الهوية الذى قدمته نورا ولكن بطريقة انتقائية . تم تقييم أوجه الثقافة التقليدية فى علاقتها بالنموذج الأوروبى المستورد ويمزج من الفكر التحررى الأوروبى . والمعتقدات التقليدية البوذية مزجها كتاب مجلة " سيتو " بقضايا الهوية الجديدة . وهذا المزج للتأثيرات واضح فى المقال الافتتاحى لعام ١٩١٢ والذى قدم العدد المخصص " لبيت الندية " :

" يجب أن يتمص الرجل والمرأة الموقف العاطفى للآخر وأن يتنازل كل طرف للآخر حتى يسود السلام بينهما . بالطبع يجب على المرأة أن تكون " زوجة صالحة وأما رشيده " ولكن أن نطالبها بأن تكون مطيعة فهذا امر يضر باحترامها لذاتها . وهذا لا يوحى بأن جميع النساء يجب أن يكن زوجات أو أمهات . فهناك الكثير من الطموحات البحثية والفنية التى لا تتحقق بالزواج . وفى الغرب يزداد عدد العازيات عاما بعد عام . والكثيرات لديهن مهنة وينفقن على أنفسهن . والوضع المثالى أن تقف المرأة ، سواء اختارت الزواج أم العزوبة ، على قدم المساواة مع الرجل . ويجب ألا تجبر المرأة على الانصياع لقوانين وضمها الرجال . ويجب أن يتمتع النساء بحق التصويت " .

(Seito 1912 : 105-6)

دمج التأثيرات المنعكسة في المقالة الافتتاحية للمجلة حول "بيت الدمية" مطابق للتوازن الحرج بين التفكير التقليدي والعناصر المفروضة في الحداثة الاجتماعية والتي كانت تميز المجتمع الياباني في أوائل القرن العشرين . وفي المقابل انعكس اضطراب رحلة الصين عبر "البوابة الثالثة" للحداثة في الإنتاج الصيني "بيت الدمية" وهو أشهر دراما أجنبية قبل عام ١٩١٤ . كان وجه نورا دائم التغير في ٤٤ عاما تفصل المرض الأول في شنفهاى عام ١٩١٢ عن إنتاج عام ١٩٦٥ الذى قدم في إطار الاحتفالات بمرور نصف قرن على وفاة إبسن . ارتبط التاريخ المبكر "بيت الدمية" في الصين باليابان من خلال طالبين يدرسان في طوكيو ١٩١١ . وعندما عادا إلى وطنهما في شنفهاى عام ١٩١٢ أنشأ الفرقة المسرحية الجديدة . وبعد عامين أنشأ مسرح تشونليو وقدم نورا على مسرح في طريق نانجينج .

من غير المؤكد ما إذا كانت امرأة هي التي أدت دور أول نورا صينية لأن حركة المسرحية الجديدة اعتمد على ممثلين يقومون بدور النساء . وإذا كان مسرح تشونليو يستخدم ترجمة للمسرحية فإنها لم تنشر أبداً . ومن المحتمل أن يكون الممثلون يعملون من ملخص تم تثبيته في ظهر خشبة المسرح .

(Min 1962)

في عام ١٩١٨ ظهرت أول ترجمة لبيت الدمية في "الشباب الجديد" (Wu 1956)، وهي نشرة مرتبطة بحركة الرابع من مايو . وقد اتخذت الحركة اسمها من تاريخ المظاهرات الطلابية احتجاجا على شروط معاهدة فرساي التي أضفت

الشرعية على مطالبة اليابان بمقاطعة في شمال الصين. وكان هو شاي ، زعيم حركة الرابع من مايو ونصير التقريب الكامل للصين ، أحد مترجمي المسرحية .

(Yan 1992 : 56)

ظهرت أكثر من ٤٠٠ نشرة جديدة في بكين خلال هذه الفترة ونشر عدد منها تحقيقات خاصة عن إبسن . وتحت مناقشة " قضية المرأة " بالتفصيل في كثير من الدوريات ، بما في ذلك عدد من الدوريات كتبتها ونشرتها نساء . وضمت نشرة " المرأة الجديدة " ، أكثر هذه النشرات النسوية نجاحا ، في بيانها ترويجا "لأحد الآداب الأمريكية والأوروبية حول المرأة الجديدة " .

(Croll 1978 : 85)

وهي أندية الدراما التي تأسست في كليات بكين وجامعاتها كانت عروض "بيت الدمية " دائما موجودة ، ولكن في عام ١٩٢٤ حظر الجنرالات الذين سيطروا على بكين المسرحية بحجة أن شعبيتها كانت تقوض الحياة الأخلاقية للصين .

(Min 1962)

وظهرت عدة مسرحيات قائمة على " بيت الدمية " خلال هذه الفترة بما في ذلك " الحدث العظيم في الحياة " لهوشى ، والتي يشار إليها بالخطأ بصفتها أول مسرحية صينية ناطقة^(٥) . وينهض البناء الدرامي لمسرحية هو شى على إبسن، ولكن خط الحبكة يدور حول الصراع على الزواج المرتب وليس غير

المرضى . تتمرد البطلة تيان يامى فى نهاية المسرحية وتترك لولديها ورقة تقول فيها : " هذا أعظم حدث فى حياة ابنتكما يجب على ابنتكما اتخاذ قرار لنفسها . لقد رحلت فى سيارة السيد شين . إلى اللقاء " .

(Yan 1992 : 56)

وصل النشاط النسوى إلى ذراه فى أوائل القرن العشرين ولكن السلطات سئمت من الأجندة الليبرالية المستوردة من الغرب والتي كانت المصمة الغالبة لشهرة نورا ، وهذه الأجندة كانت الحقوق الفردية وحقوق المرأة . حتى هو شى ، أكبر المناصرين للمذهب الفردى ، بدأ فى مناقشة ما إذا كانت الرأسمالية "يمكنها أن تقود البشر إلى الحصول على حريتهم ومساواتهم وإخائهم " (المرجع السابق ص ٦٠) . وبينما اقترب الناشطون النسويون من الأحزاب الاشتراكية المناهضة للإمبريالية لم تعد مسرحية إبسن ذات موضوع . وفى هذه المرحلة الجديدة من النشاط تأسست اتحادات نسائية نشيطة " وفتيات متمردات " .

(Croll 1978 : 151)

ونقلت مطالب حركات تحرير المرأة إلى الريف ولكن حماس هذه الحركات للتغيير لم يجد ترحيبا خاصة فى المناطق الريفية التى طالبت فيها الاتحادات بحق المرأة فى الطلاق من الرجل لزوجات المزارعين والعمال . وفى عام ١٩٢٧ حدثت انتكاسة عنيفة عندما انكسر الائتلاف بين الجوميندانج (الحزب

الديمقراطى) والحزب الشيوعى ، وبدأ شيانج كاي شيك حملة عسكرية ضد الحزب الشيوعى .

خف اضطهاد الحركة النسوية^(٧) فى عام ١٩٣٠ عندما أصدر الجوميندانج قانونها المدنى فى محاولة لموازنة القيم التقليدية مع أوجه الحداثة . حسن القانون الوضع القانونى للمرأة ولكن لم تستقد منه سوى المرأة الحضرية . ونتج عن الجهود الدؤوية لوضع مبادئ كونفوشيوسية فى إطار ديمقراطية غربية معاصرة تأسيس الجواميندانج " حركة الحياة الجديدة " عام ١٩٣٤ (*Croll* : 156 : 1978) . فى إطار هذه المحاولة للتوفيق بين تحرير المرأة والقيم التقليدية للأمومة ، والتضحية والوفاء والشرف ظهر أشهر إنتاج صينى " لبيت الدمية " التى ظهرت فى شنغهاى .

فى كل التاريخ العالمى " لبيت الدمية " يجب أن تكون نورا التى ظهرت فى إنتاج شنغهاى عام ١٩٣٥ هى الأقل شهرة . أدت جيانج كينج ، المعروفة خارج الصين باسم مدام ماو ، دور نورا حين كانت ممثلة مغمورة نسبيا فى أوائل العقد الثالث من عمرها وتعمل باسم مسرحى هو لان بينج . كانت قد وصلت إلى شنغهاى قبل عامين وانضمت لمجموعة مسرحية يسارية تقدم عروضاً مجانية لعمال التبغ المضربين واشتركت فى " رابطة شعب المسرح اليسارى " . لم يكن لها صلة بالحزب الشيوعى السرى فى شنغهاى ولكنها اعتقلت وسجنت بسبب أنشطتها الدعائية . زعمت جيانج كينج أنها سجين شجاعة ، ولكن هناك شواهد على أنها ورطت آخرين خلال استجوابها ووقعت اعترافاً أدى إلى الإفراج عنها

عام ١٩٣٤ . وبعد مرور عدة أشهر على قضاء عقوبة السجن أسند إليها دور نورا في مسرحية " بيت الدمية " ، وأصبح عام ١٩٣٥ معروفا " بعام نورا " في مسرح شنغهاي . استمر العرض شهرين على مسرح جولدن سيتي . أخرج العرض زانج مين الذي كان يعتقد أن المسرحيات الأجنبية يجب أن تمثل بطرق يستفيد بها المجتمع الصيني أقصى استفادة واشتهر إنتاجه " لبيت الدمية " بكثافته العاطفية ووحدة الشخصية . يذكر زاو دان ، الممثل البارز المعروف بعموله اليسارية والذي لعب دور هلمر ، في سيرته الذاتية أن المخرج قال لفريق التمثيل إن الممثل " يجب أن يؤمن إيمانا مطلقا بأن ما تفعله الشخصية التي يلعبها صحيح ومعقول تماما . وأن سلوكها هو السلوك الوحيد " . (Zhao Dan 1980 : 136) . وأوضحت زيانج كينج أن " بيت الدمية " كانت مسرحيتها المفضلة منذ أن درست إيسن في أكاديمية الفنون في جينان . (Terril 1984 : 67)

أصبح تفسيرها لنورا موضوع لقاءات عديدة ومقالات صحفية . وشعرت أنها اكتشفت " المرأة المتمردة " في المسرحية ووافقها على رأيها النقاد والجمهور .

(Terril 1984 : 67)

علق كوى وانكى الناقد الكبير في شنغهاي قائلا : " كان الأداء رائعا فقد ركزت الأضواء على التمرد في شخصية نورا . ولأن الممثلة ثورية فقد قالت إن نورا ثورية جدا " . (المرجع السابق ص ٦٨)

أشارت جيانج كينج فى ذكرياتها عن العرض فى مقابلة مع روكسين ويتك إلى أن صلاتها بالنخبة الثقافية فى شنغهاى ربما أثرت على النقد ولكنها أضافت أن الجمهور صفق لأدائها بحماس وهو أمر غير مألوف فى مسارح شنغهاى خلال الثلاثينيات .

(^٨) (Witke 1977 : 102)

يظهر نجاح تفسير جيانج كينج كيف تحولت وظيفة المسرحية فى الصين من أوائل العشرينيات إلى أوائل الثلاثينيات . أصبحت نورا بطلة مشهورة فى العشرينيات لأن " حركة الرابع من مايو " بحثت فى الغرب عن نماذج تقديمية لتحرير المرأة . وعندما عاودت جيانج الظهور فى الدوائر الفكرية فى الثلاثينيات كانت رمزا للتمرد والثورة . ظهر تمييز واضح بين الأجندة الإصلاحية للجو ميندانج ، وكان هذا التمييز يسمى إلى التوفيق بين الدور التقليدى للمرأة الصينية داخل المجتمع العصرى والأجندة الثورية لتحرير المرأة التى قدمت للمناطق التى يسيطر عليها الشيوعيون . وفى شنغهاى حيث نتج عن التعبير العلنى عن المشاعر الموالية للشيوعية السجن ، كان من الضرورى أن يعمل الفنانون من خلال آليات تسمح بتفسيرات مركبة . عاشت نورا التى أدتها جيانج كينج فى غرفة رسم أوروبية تقليدية ولكن جمهورها قرأ تمردا كمرکز لفكرهم الشيوعى .



لان بينج (جيانج كينج) فى دور نورا فى عرض " بيت الدمية "
للمخرج زانج مين عام ١٩٣٥ فى شنغهاى

ومرة أخرى أصبح النص إزاحة للتضال السياسى المحلى ، ولكن هذه المرة قدم النموذج القادم من الغرب على أنه نموذج قديم ، وزعمت جيانج كينج أنها تجاوزت " تصور إيسن الأصلى للشخصية " .

(Terril 1984 : 67)

احتفظت شخصية نورا بشعبيتها كرمز للفكر الراديكالى حتى عام ١٩٤٩ عندما وصل الحزب الشيوعى للسلطة . ومع تطبيق قانون الزواج فى عام ١٩٥٠ أصبحت الفروق فى الحياة الخاصة موضوع التشريع ، واهتم الحزب اهتماما مباشرا بتحرير المرأة فى البيت . وتم تشجيع كتاب المسرح على كتابة مسرحيات عائلية قصيرة تبين أن مشاكل الزواج يمكن حلها بمساعدة طرف ثالث وذلك دعما لقانون الزواج الذى سنه الحزب الشيوعى . وتحولت معجزة نورا إلى تدخل خير من جانب الدولة التى تقوم بدور مستشار العائلة . وكانت " بيت الدمية " لاتزال تعرض على خشبة المسرح فى الخمسينيات ، ولكنها أصبحت مثالا للطبيعة المتخلفة للعلاقات بين الجنسين فى الغرب . واحتفالا بالذكرى الخامسة عشرة لوفاة إيسن قدمت المسرحية على مسارح بكين ، وانتهاز الناقد الفنى فى صحيفة الشعب الفرصة للاحتفال بالمكانة الجديدة التى تحتلها المرأة فى صين ما بعد الثورة :

” فى وقتنا الحاضر تقوم العلاقة بين الزوجين على الاحترام المتبادل والحب والتعاون . هذه هى الحياة الزوجية التى تاق إليها إيسن . لم تمد حقوق المرأة مجرد أحاديث بل هى المعيار العام المقبول فى عالمنا الجديد ” .

(Wu 1956)

في صين ما بعد الثورة أظهرت نورا إنجازات الحزب الشيوعي وياقت مثالا لتعليم العناصر المتخلفة في مقاعد الجماهير ، بينما قلدت العروض الأولى للمسرحية الغرب ، وانتقدتها العروض اللاحقة . وفي مدة ٤٤ عاما تحولت نورا من بطلة تقدمية إلى رمز للثورة و ثم أثر قديم من ماض ظالم ، واضحت شخصيتها رمزا يجسد فضاءات الهوية المتنوعة .

ليست الصين البلد الثوري الوحيد الذي أقحم شخصية نورا في معركة أيديولوجية مع الغرب " المتمفن " . في عام ١٩٤٤ عاودت نورا الظهور مرتدية الحجاب ، وتميش خلف أبواب مغلقة في أحد ضواحي الطبقة الوسطى في طهران . وإذا كانت اليابان ثقافة نجعت في استيعاب الحداثة الأوروبية ، وإذا كانت الصين ثقافة لم تحل فيها بعد مشكلة الحداثة والتقاليد ، فإن إيران بلد خلق فيه فرض الحداثة ثقافة " مزدوجة " . فمن ناحية أصبحت الطبقة العليا والطبقة المتوسطة الناشئة مستغربة ، ومن ناحية أخرى استمرت غالبية السكان في العيش على الطقوس الدينية التقليدية . وتزامنت فترة الحداثة المفروضة في إيران مع عهد أسرة بهلوى من عام ١٩٢٥ وحتى عام ١٩٧٩ . أسس الشاه بهلوى الثاني ديكتاتورية ملكية في عام ١٩٣٥ بمساعدة المخابرات البريطانية والأمريكية، وظل مسيطرا على زمام الحكم لمدة ٢٥ عاما بمساعدة البوليس السياسي المعروف باسم " السافاك " ^(١٠) . وأحد آثار هذه الفترة هو أن الحركة النسوية أصبحت شديدة الارتباط في إيران بالإمبريالية الغربية لأن التشريع الخاص بتحسين وضع المرأة سن نظاماً تابعاً للمصالح الغربية . أعطيت المرأة حق التصويت ولكن في انتخابات قوطعت لعدم وجود أحزاب معارضة حقيقية .

فليس غريباً إذاً ألا ترجع أشهر معالجة إيرانية " بيت الدمية " إلى العهد البهلوي. قدمت المسرحية كفيلم بعنوان " سارة " فى عام ١٩٩٤ يناقش وضع المرأة فى الجمهورية الإسلامية.

لعب درويش مهرجوى مخرج وكاتب سيناريو فيلم " سارة " دورا رئيسيا فى تطوير السينما الإيرانية الجديدة . وقد حظيت أفلامه طوال ٣٠ عاما باستحسان النقاد داخل إيران وفى جميع أنحاء العالم . وكان أول نجاح دولي لمهرجوى هو فيلم " البقرة " وهو الفيلم الذى أقتنع آية الله الخميني بأن السينما يمكن أن تلعب دورا اجتماعيا مهما .

(Cheshire 198 : 28)

ولكن بعض أفلام مهرجوى صودرت فى عهد الشاه وفى عهد الثورة الإسلامية و " سارة " واحد من أربعة أفلام بها شخصيات نسائية قوية قدمها مهرجوى للسينما فى الفترة بين ١٩٩٢ و ١٩٩٧ . وفى معالجته " بيت الدمية " غير مهرجوى المكان والزمان والثقافة ، كما انتقلت الوسيلة الفنية من المسرح إلى الفيلم ، ولكن بشكل إجمالى ظل النص قريبا من النص الأصلي على الرغم من بعض الانحرافات المهمة . والسؤال الذى نحن بحاجة إلى طرحه بخصوص نورا المسلمة (التى حملت اسم سارة وأدت دورها المثلة السينمائية الإيرانية المشهورة نيكى كاريمى) هو فضاء الهوية الذى تقدمه للجمهور الإيراني ؟ وهل تحمل سارة بقايا معانى النسوية التحررية الأوروبية التى تجاوزت المعالجة ؟ وللإجابة على هذين السؤالين من الضروري وضع سياق نص الفيلم فى إطار الجدل الدائر حول مكانة المرأة فى إيران ما بعد الثورة .

كانت المرأة شريكا في الائتلاف المكون من الأحزاب البرجوازية والقومية والماركسية - اللينينية وشريكا للناشطين الإسلاميين ، وهو الائتلاف الذي أطاح بأسرة بهلوى .

(Shahidian 1997 : 8)

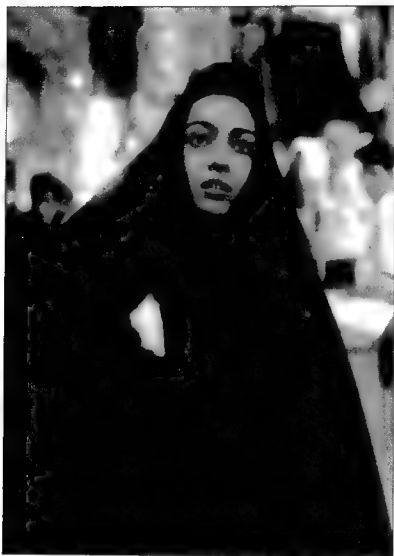
وقد استمرت الثورة الإسلامية ١٧ عاما في إسكات العناصر العلمانية في هذا الائتلاف . ورغم الظهور البطئ للخطاب العلماني خاصة بعد وفاة الخميني فإن المناقشات الخاصة بمكانة المرأة ودورها لا تزال تتم على ضوء الكتاب والسنة. ويقول بعض المعلقين إن القرآن هو أقوى الأسس التي تساوى بين الرجل والمرأة خاصة في مجال الواجبات الدينية ، وعليه فمن غير الضروري البحث عن حلول مشاكل عدم المساواة بين الرجل والمرأة في أنظمة خارج نطاق الشرع علاوة على ذلك فإن حياة الرسول تنطوي على احترام المرأة لأنه تزوج السيدة خديجة الثرية والتي كان يعمل عندها . ومن بين مؤيدي هذا الاتجاه فائزة هاشمي عضو البرلمان المنتخب وابنة الرئيس الإيراني الأسبق أكبر هاشمي رافسنجاني . وكان والدها معروفا بأرائه التي يقول فيها إن النسوية الغربية والمادية الغربية مسئولتان عن " تشويه مكانة المرأة وإعاقة تقدمها " (منظمة حقوق الإنسان والحريات الأساسية في إيران ١٩٧٩) . تقول فائزة هاشمي إن القضية الحقيقية ليست تحيزا ضد المرأة في القرآن ولكنها التفسيرات ، وتضيف أن الرجال هم الذين تصدوا لتفسير الشرائع الإسلامية وقد " فسروها وفقا لمصالحهم " (منظمة حقوق الإنسان والحريات الأساسية في إيران ١٩٧٩) .

نظام المهور في الإسلام يعطى المرأة استقلالاً مالياً (Mir - Hosseini 1993 : 60) ، وحيث إن الشرع يعتبر النكاح عقداً فإن المرأة تستطيع أن تضيف إلى هذا المقدم مواد تتعلق بالطلاق . وللرجل في الإسلام أن يتزوج أربما ويبيده حق الطلاق . وطبقاً للمادة ١١٧٠ تحتضن الأم ابنتها حتى سن السابعة وابنها حتى سن العامين ، أما إذا تزوجت من رجل آخر فإنها تفقد كل حقوقها بخصوص أبنائها .

(Mir - Hosseini 1993 : 67)

كل هذا الإطار القانوني يقدم خلفية التحولات القصصية الواضحة في المعالجة الإيرانية " لبنت الدمية " .

نورا أصبحت سارة ، والسيدة ليندا هي صديقة الدراسة سيما ، وهلمر تحول إلى هشام وكروجستاد تحول إلى جوشناسب . والتوقيعات المزورة والابتزاز وخطابات التهديد بقيت كما هي ولكن الخطر الذي يواجه هشام والخاص بتورطه في التزوير تم تضخيمه . وفي المقابل فإن تصور أن القانون وضعى قد تضاعف ، وتم حذف كل الأحاديث عن علاقة الفرائش . والإيحاء بأن سارة ربما تكون قد زنت لتسدّد القرض تم استبعاده بصفته أمراً مستحيلاً . ولا يوجد تلميح إلى الخيالات الجنسية الجامحة لهشام ، وتم حذف رقصة الترنيتيلا ، وتحول حفلة أعياد الميلاد إلى حفلة بمناسبة ترقية هشام حيث يرقص هو مع الرجال بينما تجلس النساء وتشاهد الرقص . وعندما تقترب الكاميرا من سارة نراها تتمايل على أنغام الموسيقى بينما تتساقط الدموع من عينيها . وتم استبدال رغبة الفرائش بنهم الطعام . الطعام المهجور يتحجر في الأطباق بعد أن قرأ هشام خطاب الابتزاز .



نيكى كاريمنى فى دور "سارة" عام ١٩٩٤ من إخراج درويش مهرجوى

تعطى أدوات السينما لمهرجوى حرية مكانية تسمح له بتطوير الإحساس بفضل الجنسين . تم تصوير العالمين : البيت المختبئ وراء حوائط وحدائق وأبواب وستائر وحجاب يتناقض مع المدينة الحديثة التى يديرها الرجال . خارج البيت تراقب العيون المرأة بصفة مستمرة . فعندما تقف سارة وسيما معا وتضحكان بصوت مرتفع فى الشارع تسرع سيارة نحوهما وتقزف سيما بماء المجارى . عالم الأعمال يسيطر عليه الرجال سيطرة تامة ، غير أن إخراج مهرجوى ملئ بمنتجات من صنع المرأة . جسد المرأة قد يكون مغطى بأكمله بالحجاب ولكن جسد المرأة حاضر فى كل الأعمال التقليدية التى تؤديها . فالسوق ملئ بأعمال نسج السجاد وأعمال الإبرة والمنتجات اليدوية . الفواكه والخضروات ترمز إلى الشهوة . تمام سارة فى غرفة الخياطة وهى محاطة بالخرز والستان الأبيض رغم أن هذه الصورة الرومانسية يقابلها معرفتنا بأن نظرها أخذت فى الضعف . وفى المقابل لا نجد جمالا فى أعمال النساء فى البنك الذى يعمل فيه هشام . ولا نجد فى الفيلم وجودا لامرأة عزيزة تتمتع بالاستقلال المالى كبديل لنزواج تعيش .

وعندما تصل سارة إلى نقطة مصيرية تتعلق بالبقاء مع هشام أو ترك البيت لم تتردد ولكنها لم تفعل ما فعلته نورا . سوف تعود إلى بيت أبيها ولكنها لن تبحث عن عمل أو تعليم⁽¹¹⁾ . أعمق اختلاف بين نورا وسارة هو مصير الأطفال . يقص مهرجوى كل المضامين من النص والى تفيد بأن الطفل قد يفسد لانعدام الفضيلة عند أحد أبويه ، فتتحدى البطلة زوجها وتصر على أن تأخذ ابنتها البالغ من العمر ثلاث سنوات معها وهى راحلة عن بيت الدمية . وهذا التحول المهم فى القصة يمكن تفسيره على أنه تحدى للقوانين الإيرانية الخاصة بحضانة الأطفال .

ولتعد إلى السؤال المتعلق بفضاء الهوية الذي تقدمه سارة للجمهور الإيراني . يجب علينا أن نقيم القوى النسبية للخطابين الديني والعلماني داخل الفيلم . سوف يوحي تحليل معالجات القصة بأن الخطاب الديني متفوق على الخطاب العلماني . ليس الفصل بين الجنسين هو موضوع الفيلم ، ولكن موضوع الفيلم هو العلاقة المحددة بين هشام وسارة وعجزهما عن التوصل إلى مساواة في أدوارهما . هناك وسيلتان تعملان كإطار للفيلم هما المرض والنظر . يرقد هشام في المستشفى في مقدمة الفيلم ، ولكنه يتعافى بفضل سارة ، ومع اقتراب الفيلم من نهايته يمرض هشام مرة ثانية ولكن في هذه المرة عليه أن يعالج نفسه . يوازي مرض هشام ضعف نظر سارة . ضعف نظر سارة ضعفا شديدا بسبب عملها كخياطة سراً ، ولكن عماها الرمزي يمكن شفاؤه فقط من خلال إدراكها لطبيعة هشام الحقيقية . يمكن القول جدلاً بأن حل المشكلة يكمن في القوامة التي فسرها البعض بسلطان الرجل على المرأة وفسرها آخرون بأنها إنفاق الرجل على المرأة.

(Karmi 1996 : 74)

ويفترض هذا الرأي تفسيراً إسلامياً لمعجزة سارة والذي يقبل بمقتضاه هشام القيام بواجبه والتضحية بنفسه كي يحمي زوجته . ورغم أن تطلعات تحقيق الذات الحديثة والتي تربط النساء بالقوى العاملة والتعليم والعالم خارج البيت قد تم استئصالها من القصة فإن الخطاب العلماني ظل باقياً داخل الفيلم من خلال الملابس . فالصلة التاريخية بين الحداثة والملابس صلة قوية في إيران.

فى عام ١٩٢٨ فرض الشاه بهلوى قانونا للملابس على الرجل حدد بمقتضاه زيا غريبا وقيعة مستديرة ، وفى عام ١٩٣٥ حظر على النساء ارتداء الحجاب وتم استبدال القبعة المستديرة للرجال بقبعة غريبة الشكل . اندلعت المظاهرات وأعمال الشغب فى الشوارع احتجاجا على هذه القوانين وقتل عدد من الأشخاص فى أزريجان حيث قال الرجال إن حافة القبعة الغريبة تمنع جباههم من ملامسة الأرض عند السجود . أعيد حجاب المرأة فقط كزى إجبارى للماملات فى الوزارات فى عهد آية الله الخمينى^(١٧) . تظاهرت النساء فى الشوارع احتجاجا على فرض الحجاب ولكنهن تعرضن للرشق بالحجارة وصدرت أوامر للحرس الثورى بإطلاق الرصاص فوق رؤوسهن .

(Hiro 1985 : 132)

يستخدم مهرجوى الملابس فى الفيلم لطرح أسئلة حول القوة والنوع . الحجاب الذى ترتديه سارة يحد من حركتها الجسمانية عندما تجرى فى الشارع وتطهى وتجمع صناديق الزجاجات وتنظف . وفى المقابل توحى الملابس الغريبة بالقوة . يرتدى هشام فى أوج قوته ملابس غريبة ويتلقى الهدايا مرتديا هذه الملابس . ولكن حين يمرض فى بداية الفيلم ، أو يقف فى الشارع بئسا وهو يحاول منع سارة وابنته من ترك البيت كان ملفوفا فى ملاية سرير طويلة وببيضاء . وتحليل ملابس الفيلم يمكننا قراءة مناقشة خفية للفروق بين الجنسين . وبالتأكيد على القيود الجسمانية المفروضة على النساء من حيث الملابس يريد مهرجوى أن يقول على ما يبدو إن المساواة بين الجنسين لن تتحقق مادامت المرأة

معمزولة عن العالم الإيراني الحديث^(١٣) (Habermas 1987 : 83) ، وإذا كانت الحرية الذاتية هي جوهر الحداثة.

فإن شخصية سارة تدل على فضاءات الهوية المرتبطة بالحداثة الاجتماعية مثل شخصيات نورا في اليابان والصين .

في كل الأعمال التي درسناها ، باستثناء المرض الذي قدم في الصين عام ١٩٥٦ ، سيطرت القوانين الكونفوشيوسية التقليدية أو الشريعة الإسلامية على الحياة المائلية . وهذه القوانين ينفذها رجال كذب بهم في عالم حديث . وفي هذا السياق تعتمد هوية الرجل على قدرة المرأة على تجسيد القيم الثقافية التقليدية التي تتعرض لخطر التنبير الاجتماعي . بينما يزداد التقاوض الحتمي بين الحياتين الخاصة والعامة تناضل نورا وسارة والنساء اللاتي يمثلنهما لتجاوز حاجز التقاليد . والطرق التي يسلكها يحددها السياق الاجتماعي والأطر الثقافية المتنوعة للفنان أو الممثلين الدراميين . وتعد سارة للمخرج مهرجوى هي الأبعد عن مسرحية إبسن لأن الحبكة تم تطويرها لتلائم المجتمع الإيراني ، كما أن الأدوات الفنية تحولت من أدوات مسرحية إلى أدوات سينمائية . ولكن بطريقة أخرى يعتبر فيلم سارة هو الأقرب بين هذه الممالجات والترجمات للنص الاجتماعي الواقعي من خلال الاندماج والتقمص العاطفي . في اليابان كان التصور الياباني " للصحة " هو السائد ، ولكن المباشرة بين الزوجين والمرض هما الموضوعان الرئيسيان في حبكة " زوج ضعيف " و " شروق الشمس " و " نورا في اليابان " . ولكن كل الإشارات إلى المرض والمباشرة تم حذفها من المعالجة

الإيرانية والتي تسعى إلى إعادة تفسير الشريعة الإسلامية وليس استبعادها .
وفي الصين يتحول النص بعد ٤٤ عاما إلى دفاع عن الاستغراب وتجسيد للثورة
الشيوعية وإدانة للتعفن الغربي .

ورغم اختلافات الترجمة والمعالجات " لببت الدمية " تقوم الشخصية
الرئيسية بوظيفة " الآلية التفسيرية " (Chun 1996 : 69) للجمهور يستكشف
من خلالها عواقب تبني فضاءات هوية جديدة باتت متاحة للمرأة من خلال
التغييرات الاجتماعية المرتبطة بالتحديث . إن اكتساب المرأة هوية تجسد
الحرية الذاتية وليس تبني شكل غربي للنسوية التحررية هي التي عبرت
الحدود الجغرافية . ومع تحول فضاء الهوية الذي تجسده نورا وتأقلمه مع
السياقات الثقافية تم تسليط الضوء على جوانب معينة في الشخصية وتم
إهمال البعض الآخر . ومن المفارقات أن قرار نورا ترك أطفالها ، وهو أشد
الجوانب جدلا في عروض المسرحية في أوروبا في القرن التاسع عشر تمت
معالجته كجانب ثانوي لا أساسى في العروض الصينية واليابانية وتمت إزالته
تماما من العرض الإيراني . وبذلك لم تقدم الأمومة في هذه المعالجات ، وهو
أمر يتناقض مع خلق فضاء هوية يجسد الحرية الذاتية ، وبدلا من ذلك تم
عرض هذا الجانب كهوية مساعدة يمكنها التعايش مع التحولات الاجتماعية
الجديدة . وكى ندرس خلق فضاء هوية من خلال إعادة معالجة الأمومة وإعادة
تعريفها يجب أن نترك " لببت الدمية " وننتظر بدلا من ذلك إلى مسرحية
سمتها هي غياب الأمومة .

أنتيجون فى ميدان دى مايو

تم تفسير أنتيجون فى أواخر القرن العشرين كواحد من أهم أشكال الكفاح ضد عنف الدولة ، وهو كفاح خاضته جماعة قدمت نفسها بأنها أولا وأخيرا جماعة الأمهات . فى إحدى معالجات " أنتيجون " فى أواخر القرن العشرين تلعب الأمهات والأمومة دورا عاما بل مغريا فى الأرجنتين . قد يبدو غريبا أن يمود هذا الكتاب المخصص للمروض البيثقافية للنساء إلى " أنتيجون " كمحطة بيثقافية . قد تبدو " أنتيجون " معزولة عن " البيثقافية " لأن اليونان القديمة هى الثقافة التى يشعر الأوروبيون والغربيون أنهم " يمتلكونها " . فهى تلعب دور الأجداد فى تراث رفيع للثقافة الغربية بينما فى الواقع لا تتذوق معظم الثقافات المسرح الإغريقى إلا عن بعد .

تضع القصة المسرحية أنتيجون فى مواجهة مع عمها كريون الذى انتهك القوانين الروحية بمنع دفن شقيق أنتيجون المقتول بولينيسيز . تدفن أنتيجون شقيقها بولينيسيز عن قصد وتفعل ذلك فى كل مرة . بأمر كريون الناضب بإخراج جثته من القبر . ويحاول عبثا نجل كريون - هايمون - وهو شقيق أنتيجون أن يقنع أباه بأن يلين على أساس أن قراره يعكس ضعفا فى الإدارة والقيادة . ويتكهن العراف تيريزياس الكفيف بمستقبل مظلم بسبب تصرفات كريون الحمقاء (ورد فعل أنتيجون العنيد) ، وتدفع هذه النبوءة كريون إلى اتخاذ موقف لين . ويأمر كريون بدفن بولينيسيز ويمفو عن أنتيجون ولكن بعد فوات الأوان . فقد انتحرت أنتيجون وهايمون . وينتهى اليوم الحزين بانتحار

زوجة كريون . ويلعب الكورال المؤلف من حكماء مدينة طيبة دور الجسر بين الجمهور والممثلين والحدث ، فيصبح الكورال أقوى مع تقدم أحداث المسرحية . ويوحى دور الكورال بأن أفرادهم يحملون حلا وسطا بين موقفى أنتيجون وكريون ، كما يذكر الكورال الجمهور بأن المسرحية تقدم ورطة سياسية ودراما اجتماعية .

القصة تحتل تفسيرات متعددة وإعادة صياغة بسبب تعدد الآراء فيها ونهايتها المفتوحة . وتتطلب قصة المسرحية أجوبة للأسئلة الآتية : هل كريون مسئول عن الوفيات المتعددة ؟ أكان يجب على أنتيجون أن تستسلم ؟ أكان من الواجب أن يلين كريون فى قراره القاسى ؟ وبذلك عولجت هذه المسرحية بطرق تعكس الأغراض النقدية والأدبية والسياسية والثقافية وحتى الأخلاقية . وكوسيلة لتعزيز دعوة كنيسة قديسى اليوم الآخر مثلا تعتبر " أنتيجون " " درسا أبديا وخالدا للأسرة . فكل فرد ، ما لم يكن بدون جذور ، يمر فى حياته بنفس الصراع الذى مر به كريون وابنة أخيه أنتيجون " .

(Waterstradt 1979 : 507)

ومن زاوية مختلفة تمام الاختلاف استخدم إنسترا كينج المسرحية لتبرير النسوية .

(King 1990 : 107 - 8)

ويحكى جورج شتاينركيف أن " أنتيجون " وليس " أوديب " حيرت الكتاب والفلاسفة بمن فيهم هيجل وكيركيغارد .

(¹¹) (Steiner 1984 : 104)

فى القرن العشرين بأكمله استخدمت المسرحية رمزا للمقاومة السياسية لدرجة أن ستاينير زعم عام ١٩٨٤ أنه " لا يمكن وضع كتالوج كامل للحياة الظاهرة والباطنة لموضوع مسرحية أنتيجون بدءا من جذورها قبل الملحمة وحتى وقتنا هذا . فالمجال شديد الاتساع " .

(المرجع السابق ص١٩٤)

وأشهر معالجات " أنتيجون " المسرحية فى القرن العشرين هو عرض جان أنوى الذى قدمه وقت الحرب العالمية الثانية فى ٤ فبراير ١٩٤٤ على مسرح الأتيليه فى باريس . فى الواقع أن بعض العروض المعاصرة للمسرحية تقتبس من أنوى أكثر من سوفوكل . تم توظيف مسرحية أنوى لمحاربة الاحتلال النازى لفرنسا . وقد وُظف أنوى العرض بمهارة أرضى بها الطرفين . فقد سعد المسؤولون الألمان بالعرض الثقافى وبالنهائية التى تبرئ حكومتهم لأن كريون هو الفائز كما يشير ستاينير ؛ (المرجع السابق ص١٩٢) بينما يقرأ الجمهور الفرنسى النص كتخدير من أن سلطة كريون الفاشية سوف تستمر إذا لم يقاوموا الاحتلال .

منذ الحرب العالمية الثانية ظلت مسرحية " أنتيجون " تقرأ بشكل متزايد على أنها مثال لامرأة تتحدى الدولة . وأبرزت المسرحية كمدافع عن حقوق المرأة ، ولكن كما ذكرنا عند عرضنا لشخصية نورا هى " بيت الدمية " فإن الاتجاه النسوى يمكن أن يتفاوت ، بل إنه يتفاوت فعلا وفقا للسياق الثقافى . تقاوم

أنتيجون الطغيان السياسى ولكنها فى الوقت نفسه تمثل امرأة واحدة تتحدى سلطة الرجال وتصر على الحصول على استقلالها . وهذا ينطبق أصلا على تلك المعالجات التى تمت فى الدول التى تسود فيها أنظمة قمعية . وكما يذكرنا هولدرلين فإن جاذبية " أنتيجون " ترجع إلى تركيزها على " لحظة الثورة " (المرجع السابق ص ٨١) . ومن بين الكاتبات والمخرجات اللاتى رجعن " لأنتيجون " حول العالم رائتا سارومبايت فى أندونيسيا^(١٥) وسوملاتا سابا سينج فى سريلانكا^(١٦) . تلقى مسرحيتا هاتين السيدتين الضوء على ظلم الدولة وتبعثان فى كيفية مساعدة النساء فى وقف عنف الدولة . ونود أن تلقى نظرة إلى الطرق التى عالجت بها جامبارو " أنتيجون " كى تركز على نضال المرأة من أجل الحصول على حقوقها . فى مقابل التركيز على مقاومة البطلة فى حياتها الخاصة والتى سادت النصف الأول من هذا الفصل ، نتحول هنا للتركيز على مقاومة البطلة فى الحياة العامة .

جيريزيلدا جامبارو وأمها ميهان دى مايو

لعل أهم معالجات " أنتيجون " فى السنوات الأخيرة هى مسرحية " أنتيجون الفاضلة " لجامبارو^(١٧) . ترجع شهرة جامبارو لرواياتها ومسرحياتها وأيضا لشجاعته وجراتها فى لفت الأنظار لعنف الحكومة الأرجنتينية لعدة عقود . وترتبط مسرحيتها ارتباطا وثيقا ببلدها وسياسته الاجتماعية المركبة . تتمترف جامبارو بأن ثقافتها مختلفة عن ثقافة سوفوكل ويأنها لم تدرس التاريخ الفكرى والتحليلى لمسرحية سوفوكل . ومع ذلك تزعم أن " أنتيجون " أرجنتينية :

"مسرحية" أنتيجون " تنتمي لنا وقد اكتسبنا بالألم حقا فيها. عاشت أنتيجون ولا تزال تعيش في الأرجنتين التي كررت بطريقة موازية صمب بل مستحيل اخفاؤها القصة القديمة للسلطة اللامعدودة التي تنتقم وتقتل من تعتبرهم أعداءها وتحرمهم ليس فقط من جنازة وقبر ولكن حتى من حق الذكرى وفي حالتها وحين فرغت من حكاية القصة لم أر كثيرا من أنتيجون التي ملأت كثيرا من صفحاتي ولكن رأيت أولئك الأنثيجونات اللاتي مشين حول الميدان وقد غطين وجوههن بإشارات بيضاء ولكن يعملن صور أنفائهن وهن يرتعدن خوفا كل يوم خميس في أصعب أيام الحكم العسكري".

(Gambaro 1995 : 58)

ويدلا من استخدام المسرح الإغريقي في إظهار الصبح أو الخطأ أو في تفسير الحالة الأرجنتينية ، وضعت جامبارو " أنتيجون " في محطة بيثقافيه جمعت فيها النوع مع السياسة الاجتماعية والجماليات كي تعلق على أدوار المرأة في الأرجنتين المعاصرة . وتعلن جامبارو بثبات عن إعادة كتابة " أنتيجون " بصوت المرأة في أمريكا اللاتينية والأرجنتين وبأصوات النساء الأخريات اللاتي حاولن أن تفعل في الأرجنتين ما فعلته أنتيجون وهو عصيان السلطة الطاغية ودهن فلذات أكبادهن " .

(المرجع السابق من ٥٧)

عانت الأرجنتين في تاريخها المعاصر من أنظمة الحكم العسكرية التي حكمتها في الفترة من ١٩٦٧ وحتى ١٩٨٢ . وقد استخدمت الحكومة العسكرية السلطات التي منحتها لنفسها في " إجراء تحول هيكلي في الاقتصاد وفي شن حملة موسعة على كل حركات العصيان في جميع الميادين السياسية . وتم وقف

كافة الحقوق المدنية والسياسية . وعلق الدستور وأغلق البرلمان وتمرضت النقابات لإجراءات إرهابية من جانب السلطات وكملت أهواء القضاة " .

(Brysk 1994 : 677)

وكانت الطريقة المفضلة لضمان استمرار السلطة وقمع المعارضة هي "الاختفاء"^(١٨) فقد اختفى أكثر من ٣٠ ألف مواطن ، وكانت جريمة الكثير منهم أنهم متعلمون . وكان المذر الذي قدمته الحكومة لهذا العنف هو ضرورة منع تسلل العناصر الماركسية .

يقول شيرمر شارحا هذا الموضوع :

"الاختفاء هو الجريمة الكاملة لأن الجريمة نفسها غير منظورة سوى للضحايا أو أهاليهم . والفرض من ذلك هو أن يثن الجميع صامتين أفرادا ويحرم الضحية من الشهادة . أما من بقى فيمنعون من تلقى المزاء . الاختفاء إذاً شكل من أشكال الرقابة على الذاكرة " .

(Schirmer 1989 : 5)

كان معظم المختفين شبانا وكان بعضهم أطفالا وثلثهم نساء . تمرض معظم الضحايا للتمذيب الوحشي المتكرر قبل قتلهم " وعاد " ١٥٠٠ شخص فقط من ٣٤٢ معسكر تعذيب في جميع أنحاء البلاد .

(Taylor 1997 : 151)

حاولت الحكومة بهذه الوسيلة إعادة تشكيل الشعب ليصبحوا سكانا أكثر محافظة وطاعة . تحدى ثقافة الصمت والعمى هذه ، التي أيدها الحكومة

الأرجنتينية والشركات متعددة الجنسيات^(١٩)، جماعة " الأمهات " أو " أمهات ميدان دى مايو " .

كان للأمهات وجود سياسى وثقافى مهم منذ ١٣ أبريل ١٩٧٧ عندما بدأت ١٤ امرأة مسيرتهن . زاد العدد بشكل كبير وواصلت النساء مسيرتهن بعد ظهيرة كل خميس فى الساعة ٣, ٣٠ لتذكير الأرجنتينيين بماضيهم القريب وكى يضمّنوا عدم تكرار الماضى . وقد كن دائما مرثيات بسبب اختيارهن مكان الاجتماع وهو ميدان دى مايو : وهو ميدان معروف فى الأرجنتين بمفزاء الوطنى والتاريخى . "ويقع الميدان قبالة كاسا روسادا مقر الحكومة الأرجنتينية فى وسط مدينة بوينيس آيريس" .

(*Femenia* 1987 : 14)

وبينما لم تعد هناك حوادث اختفاء لا تزال " الأمهات " تنظم المسيرات إحياء لذكرى فلذات أكبادهن ولتقديم المسؤولين عن هذه الحوادث وعن غيرها من الجرائم التى وقعت بموافقة الحكومة للمدالة^(٢٠) .

بمجرد أن تصل الأم إلى الميدان وتتضم للمسيرة تضع على وجهها طرحة بيضاء نقش عليها اسم ابنها المختفى وتاريخ اختفائه . وترفض هؤلاء النساء تصديق أكاذيب الدولة أنهن كن أمهات سيئات أو أن أبنائهن منحرفون أو أنهم لا وجود لهم .

(*Schirmer* 1989 : 20)

وتلعب " الأمهات " هنا دور أمهات ترى - أو تبحث - عن أطفالهن . وتلعب الأمهات دور الأمومة وبهذا الدور يلعبن بأدوار النوع المتاحة لهن كأمهات داخل النظام الاجتماعى المحافظ فى الأرجنتين الذى ينظر للمرأة إما أنها أم شبيهة بالمعذراء مريم أو ساقطة . لقد أصبحت هذه النساء نشاطات بالصدفة فى أثناء بحثهم عن أطفالهن .

نجحت جماعة " الأمهات " فى تحدى المسميات التى أطلقت عليهن وفى إعادة ظهور أبنائهن أو حتى ذكراهم ظهوراً رمزياً . النجاح هنا لفظ نسبى . " فالأمهات " لم تتجسعن بالكامل فى استعادة أبنائهن مادياً أو حرفياً (أو حتى بالموت فجئت أبنائهن لم تعد لأنهم دفنوا فى مقابر جماعية لا تحمل علامات ، أو ألقوا أحياء من الطائرات فى البحر أو قطعوا إرياً قبل أن يدفنوا) ولكن احتجاجهم المستمر ركز على لفت انتباه دول العالم إلى وحشية الحكومة ^(٣١) .

حولت الأمهات أجسادهن إلى لافتات كتبن عليها عبارات تعرض حياتهم للخطر (Taylor 1997 : 183) ، ولم يكتفين بذلك بل أدخلن " أجساد " أبنائهن فى المظاهرات ، فقد ثبتن صور أبنائهن على ملابسهن ، وارتدين صوراً حول رقابهن ، وحملن لافتات كبيرة تحمل وجوه أبنائهن المختفين . تقول بعض " الأمهات " إنهن يشعرن بوجود أبنائهن وهم يمشون إلى جوارهن فى المسيرة .

(Agosin 1987 : 434-5)



امهات میدان دی مایو بالارجنتین ۱۹۹۹



آهات میدان دی مایو بالارجنتین ۱۹۹۹

تغير مغزى الصور مع الزمن ، فمعظم الناس الذين يشاهدون المسيرة يعلقون على عمر الصور فقصة الشعر والملابس تنتمي لمقد السبعينيات جاءت الأمهات في البداية على أمل أن يكون أبنائهم قد فقدوا ، وفي قلوبهن أمل في العثور عليهم ، ويعد أن اكتشفن أن أبنائهم قد قتلوا منذ زمن طويل جثث ليمثلن التعذيب والقهر .

لم تكن تلك هي الطريقة الوحيدة التي نشرت النساء " أجسادهن " . تسرد علينا نورا أماليا فيمينيا الطرق الأخرى التي اتبعتها :

" صنعت الأمهات صور ظل بالحجم الطبيعى ، كل صورة لأحد المختفين وظهرت هذه المصقات على حوائط المباني حول بوينيس آيريس . وفي حملات أخرى وزعت الأمهات مجسمات ورقية على شكل اليد رمزا للأبناء المفقودين . وأطلقن بالونات تحمل أسماء المفقودين . وفي مرحلة لاحقة ارتدت الأمهات أقمطة متشابهة ترمز للمحنة المشتركة لكل الضحايا . وتحولت الماساة الفردية لكل واحدة منهن إلى ماساة جماعية . ورفقت " الأمهات " شعار " طفل واحد - كل الأطفال " .

(Femenia 1987 : 15)

وفي السنوات الأولى ، حملت " الأمهات " صوراً لأطفالهن والآن يحملن ملصقات لأى شخص اختفى .

(Ortiz 1995 : 24)

الأثر الذي تتركه حيلة اليد البشرية هو فرض ذاكرة ثقافية للبحث أفرادا وجماعات ، ومن بين هذه الصور يخرج الإصرار على خطورة النسيان . لقد ضمنت جماعة " الأمهات " أن ينشق المكان ويخرج منه آثار الجثث وآثار الأشلاء . فيجب أن " يرى " الناس في وسط المدينة صور الأمهات أنفسهن ورسالتهم ، وأمام خلفية الأمهات في الميدان ، والأحداث التي يمثلونها كتبت مسرحية " أنتيجون الفاضبة " .

" أنتيجون الفاضبة "

تقول جامبارو شارحة " أنتيجون الفاضبة " :

" هي مجموعة قصاصات مختلفة جمعتها بلفتى الخاصة . بناء المسرحية ليس بناء المسرحية الكلاسيكية ، ولكنه بناء الكتاتبة (قصة تتشدها المجموعة على أنغام الموسيقى من غير تمثيل) . يتضح في المسرحية من البداية ما الذي سيحدث . تقوم أنتيجون المشنوقة من بداية المسرحية لتعكس قصتها ، وبالتالي يجعل هذا الموت من البداية تصرفات كريون لا قيمة لها " .

(Gambaro 1995 : 57)

بينما تضع مسرحية سوفوكل أنتيجون مع وضد كريون ، تزيد مسرحية جامبارو العلاقة ضلعا لتأخذ شكل مثلث يضم أنتيجونا (كما تسميها جامبارو) وكريون والكورال المؤلف من رجال بوينوس آيريس . رجال بوينوس آيريس وكوريفيوس وأنتينوس أطراف في مسلسل عنف كريون ، ولكنهم في الوقت نفسه مختلفون عنه . في هذه المسرحية المبسطة ثلاثة ممثلين فقط . أدوار اسمين

وهيمون " تلعبها ، أنتيجونا وتقدم بذلك من خلال وجهة نظرها . تعيد أنتيجونا أيضا صياغة المعركة بين أخويها . كوفيوس أيضا يلعب دور كريون الذى يقدم على شكل ملابس موضوعة على إطار صلب ضخم يشبه الدرع . ومقابل مظهر كريون الجامد الذى يبدو مثل محارة ، تتحرك أنتيجونا برشاقة وانسيابية نشعر بوجود تيريزياس ولكنه لا يظهر على خشبة المسرح والطاعون الذى يتبأ به يُصور على شكل وحل يقع فوق بوينوس آيريس وأيضاً على شكل طائر ضخم يمثل الموت لأنتيجونا . عندما تبدأ المسرحية نرى أنتيجونا معلقة على أحد القضبان الحديدية فتلقى بظلالها على نهاية المسرحية . وبعد ذلك تعود إلى الحياة ولكنها تظل مثبتة فى خلية أو قفص له شكل هرمى بينما يجلس الجمهور حولها . وحول القفص أو الخلية نجد مناضد مقهى عديدة يجلس عليها كوريفيوس وأنتينوس .

تقوم مسرحية " أنتيجونا الفاضلة " على أبنية القوة وخاصة القوة المقسمة على طول خط النوع . أقوى الشخصيات فى المسرحية هو كريون الذى تمثل لفته الشبيهة بلفة العسكريين حكم السلطة الباغية التى تبت الخوف فى نفوس المحكومين وتستخدم القبضة الحديدية فى تعاملها معهم . وهو بذلك أشد بغيا من كريون سوفوكل . عندما يبدأ كريون جامبارو فى تكرار نفسها بصورة جنونية تصبح قوته مخيفة . يعفو كريون عن أنتيجونا ، هذا صحيح طبعا بعد فوات الأوان ، ولكنه يرفض دفن بولينيسيز ، وهو الطلب الوحيد لأنتيجونا وطبعا "لألأمهات " . على عكس مسرحية سوفوكل المتعادلة تتخذ مسرحية جامبارو موقفا مبدئيا لصالح أنتيجونا .

فى عرض رجلين من رجال بونينوس آيريس تظهر بشدة طبيعة القوة المطلقة . وعلى عكس الكورال اليونانى بدأ كورفيوس وأنتينوس فى شكلين مختلفين . يتمتع كورفيوس بروح الدعابة بينما ظهر أنتينوس غيبيا ومذعورا ومرتبكا وحائرا بين كورفيوس وأنتيجونا . يناحز رجال بونينوس آيريس لكريون خوفا منه ويدافع رغبة مشتركة فى ممارسة القوة على الآخرين . تورط رجال بونينوس آيريس فى أعمال التمذيب مع كريون . وتمنهم سخريتهم المستمرة من أنتيجونا ومن ارتباك أنتينوس من القيام بوظيفة جسر التواصل مع الجمهور الذى يعرفه بالأشخاص والأحداث كما هى الحال مع كورال سوفوكل . ويعتقد رجال بونينوس آيريس أنهم أرقى من أنتيجونا لأنهم رجال وهى امرأة ويقضون بأن حياتها لا قيمة لها . ليس رجال بونينوس آيريس ولا لكريون الكلمة الأخيرة فى المسرحية لأنهم متورطون فى الأعمال الوحشية ولا يستطيعون الحديث عن الطبيعة البشرية (وهى سمة مميزة لنهايات المسرحيات الإغريقية) . ويؤدى عجز رجال بونينوس آيريس عن رؤية آثار تصرفاتهم إلى زيادة اشتعال نار الغضب داخل أنتيجونا .

يشير سلوك رجال بونينوس آيريس إلى وحشية النظام الفاسد الذى تستهين عقوباته الوحشية وتواطؤ المواطنين معه بحياة كل الناس . ومثل القوة الرمزية لشخصية نورا ، تمثل أنتيجونا هوية جماعية يمثلها فى الأرجنتين بمنتهى القوة جماعة " أمهات ميدان دى مايو " . وقد صممت هذه العقوبة الجماعية لإجبار الأمة على تذكر المختلفين تحديا لنوايا السلطة الرامية إلى اختفاء هؤلاء الأشخاص ومنع الأحياء من إحياء ذكراها . وبينما يرمى كورفيوس أنتيجونا بتعليقات مثل " التفكير فى الأموات مثل طحن الماء - لا طائل من ورائه " .

(Gambaro 1992 : 140)

تصر أنتيجونا على التفكير في موت أخيها . تثار قوة " الأمهات " ، وحقهن في الذكرى في وقت لاحق حين يسأل أنتينوس وهو في حالة ارتباك " إذا كنا نعرف أنها ستموت ، فلماذا لا تموت ؟ " (المرجع السابق ص ١٥٤) . وبينما تقوم هذه العبارة بوظيفة لا مسرحية وتشير إلى دور الجمهور في تشكيل الأحداث القادمة ، تكشف تعليقات أنتينوس أيضا أن الموتى لا يموتون ببساطة ويذهبون بعيدا .

الخاتمة

تجرات أنتيجونا على تحدى النظام الذى يسوده الرجال وأدهشت أنتينوس الذى يزعم أن " النساء لا يحاربن الرجال "

(Gambaro 1992 : 145)

ولكن الجمهوريين والنصين اللذين درسناهما فى هذا الفصل يثبتان خطأ مقولته ، فالقصتان تدوران حول مصير بطلتين تتحديان القانون الرجالى المقدس أو العلمانى . وتفسح النهايات المفتوحة لهذين النصين المجال لنقلات ثقافية وإعادة تفسيرات متعددة وقد أوضحنا أن هذه القصص لها قيمة بيثقافية فى مجتمعات تعرضت لهزات اجتماعية لها علاقة بالحدثة أو بالاضطرابات السياسية التى تسببت فيها الدولة بمنقها ، وأوضحنا أيضا أن الترجمات والمعالجات التى ناقشناها مدفوعة باعتبارات اجتماعية أكثر منها جمالية .

ولعل الدافع الأول لإعادة صياغة هاتين القصتين مرتبط باعتراف الفنانين بأن النساء كيانات تقليدية متحدية داخل مجتمعاتهم . ويتوجه الفنانون بأنظارهم إلى الثقافات الأخرى بحثا عن أدوات تمثيل إضافية تصلح كفضاءات هوية توضع فيها هذه التحولات . ولا نميل إلى الإشارة إلى أن هذه التمثيلات المسرحية تستحفظ التغيير الاجتماعى بل نكتفى بالقول إنها تعطى تعبيراً رمزياً للواقع الذى تعيشه المرأة والتى تسمى إلى إحداث هذه التغييرات .

تعيد جامبارو تفسير تصرفات " الأمهات " من خلال أسطورة أنتيجون ، تلك الشخصية التي تعبر الخط الفاصل بين الحياة الخاصة والحياة العامة ، فتتجرا على الخروج في المظاهرات وتصر على الاستجابة لمطالبها . وفي الأرجنتين فصلت " الأمهات " الأمومة عن ارتباطها " بالقمع " في ثقافة رجالية وأعادت ربطها بالتدخل السياسي . تستمد جامبارو مادتها المسرحية من الواقع الذي تعيشه " الأمهات " لإعادة صياغة أسطورة " أنتيجون " ولكن معالجتها لا تؤدي وظيفة عكس المظاهرات في ميدان دي مايو فحسب ، ولكن النص الدرامي يشتبك حواريا مع الجمهور . ومع اقتراب نهاية المسرحية يفنو كاريون عن أنتيجونا ويشيع جميع من فقدهم ولكن حينئذ يعيد أنتينوس تعريف تصرفات كاريون حين يقول (برافو) .

(المرجع السابق ص ١٥٨)

وفي هذه المسرحية الرائعة في الحرفية المسرحية وفي دور الجمهور وتواطؤ الشهود تبين " أنتيجونا الفاضلة " أن هناك فصلا واحدا ، مجرد فصل ، يمكن إما إعادته أو معالجته حسب الجمهور . وتظهر العلاقة الحوارية بين المسرح والنضال السياسي في العلاقة بين نورا وكتاب " سيتو " ، فهم يخاطبونها حرفيا بالاسم في كتابتهم النقدية . وتصيب الرقابة هذه العملية بالعمتمة في حالة مسرحية " بيت الدمية " في إيران ، ولكن في الصين يظهر الحوار المستمر وعملية التفاعل بين فنانى المسرح وجمهورهم في التفسيرات المتغيرة لمسرحية إبسن .

هل القصة والتراكيب الدرامية لهذه النصوص هي العنصر المهم في هذه العملية الحوارية ، أم أن العلاقة بين البطلة الرئيسية وجمهورها هي العنصر الجوهرى في هذا التفاعل ؟ يتم تعريف نورا وأنتيجون من خلال الواقع الذى تميشه مناضلات من أجل تغيير المجتمع ، ولكنها تضى على هاتين المراتين تجسيدا مسرحيا ثلاثى الأبعاد لقضايا جديدة للهوية. وتعتبر الصحف المدافعة عن حقوق المرأة و " الفتيات المشاغبات " و " الأمهات " مرجعيات لنورا وأنتيجون. تقول روزى برايدوتى :

" الهوية والذاتية موضوعان مختلفان ولكتهما لحظتان متداخلتان في عملية تعريف مكانة الإنسان . وهذا يعنى أن الإنسان سواء أكان رجلا أم امرأة لا يمكن النظر إليه كعنصر متزامن مع ضميره أو ضميرها ولكن يجب اعتباره هوية مركبة ومعقدة ، تماما مثل التفاعل الديناميكي للرضا مع الإرادة وللذاتية مع اللاوعى " .

(Braidotti 1994 : 196)

وتعد الذاتية وفقا لهذا التعريف مزيجا من الهويات استمدت من واقع ثقافى معين . ويستكشف الجمهور قضايا الهوية هذه وهم يتأهبون القصة الدرامية فيقبلون بعض العناصر ويرفضون البعض الآخر .

ونحن نرى أن ترجمة ومعالجة النصوص عبر الثقافات يمكن أن تزيد قضايا الهوية المتاحة للجمهور ويمكن أن تساعد فى إحداث تحول فى الذاتية بفضل الهزات الاجتماعية . وهذه العملية مهمة بصفة خاصة عندما تصبح قضايا الهوية المتضمنة داخل النصوص المعروضة قادرة على التعبير عن واقع

معايش يتم التعبير عنه رمزياً بصورة غير كافية داخل إطارات الثقافة المضيفة . ورغم أن المسرحيتين اللتين درسناهما في هذا الفصل جزء من العرف الأوروبي فإننا نزعم أن عملية الترجمة والمعالجة البيثقافية قد قللت المخاطر الإمبريالية الثقافية لهذين النصين بينما زادت من قيمتها الاجتماعية والسياسية للمناضلات من أجل تغيير المجتمع ونتيجة لذلك نجح هذان النصان في القيام بوظيفة مرغوبة لمجموعة متنوعة ثقافياً من النساء غير المكان والزمان .

وفي الفصل التالي لا تزال فضاءات الهوية وبناء الذاتية عنصرين أساسيين في خطابنا النقدي ، ولكننا ننتقل من نصوص بيثقافية تساعد المرأة على تكوين مكانة ذاتية لها في المجتمع الحديث إلى عروض بيثقافية تهدف إلى سد الفجوة الخيالية داخل نفس هذه الذاتية .

ويتحول تركيزنا من متابعة الحرية الذاتية إلى انعدام الروحانية وهي السمة المميزة للعصر الحديث وإلى الرغبة المصاحبة والتي يعبر عنها المستهلكون الغربيون لمنتجات توفر عائداً لدولة الوفرة . أحد المنتجات التي يتم تسويقها في الثقافات الغربية الناشئة بعد الثورة الصناعية والقادرة على الوفاء بطلبات المستهلكين هي عروض النساء الطقسية البيثقافية .

الفصل الثانى

نقل مكان الطقوس

كيم كوم هوا ونساء وارلبرى

" يبرز الفنانون وسكان استراليا الأصليون كمطهرين قادرين على شفائنا من الاغتراب الروحي عن أنفسنا ، ذلك الاغتراب الذى أصابتنا به المدنية الحديثة... هذا الجانب التجميلى فى سكان استراليا الأصليين يعولهم إلى الجانب الروحي فى الذات القريبة ، ويصبحون هم الشئ الذى يفتقده الغرب ويجب عليه أن يستعيده إذا ما كان له أن يعيد كما له " .

(Lattas 1991 : 323)

" لن أتمكن من ممارسة أى طقس من الطقوس ، حتى فى المسرح ، دون أن تتواجد الآلهة بداخلى . ويدون الآلهة التى أخدمها وتقيم بداخلى لن أتمكن من التمثيل فوق شفرات الأمواس الحادة ، هذه الأشياء تجعل حياتى مختلفة وتزعجنى ، ولكن أدمو كل الآلهة بداخلى أن يبقى هذا كما هو " .

(Kim Kum hwa 1995 : 20)

فى الفصل السابق أوضحنا أن فضاءات الهوية النسائية المتضمنة فى " بيت الدمية " و " أنتيجون " ساهمت فى التصدير الناجح لهاتين القصتين الأوروبيتين إلى بلاد غير غربية . يسود تبادل الذوات هذا الفصل أيضا ، ولكن من صادرات

غربية نتحول إلى واردات غربية . وخاصة إلى التحولات فى الذاتية المقدمة للجماهير من خلال عرض الطقوس الشامانية (دين بدائي من أديان شمالي آسيا وأوروبا يتميز بالاعتقاد بوجود عالم محجوب ، هو عالم الآلهة والشياطين وأرواح السلف ، وبأن هذا العالم لا يستجيب إلا للشامان) ولطقوس السكان الأصليين . ومرة ثانية نفرق بين الهويتين العامة والخاصة فى مجال الحياة الخاصة . سنقوم برحلة داخل عروض قدمت فى أربع مدن أمريكية للشامان الكورية والزعيمة الروحية كيم كوم هوا . أما فى مجال الحياة العامة سنقوم بدراسة للعروض الطقسية فى نفس هذه المدن الأربع تقدمها سيدات من السكان الأصليين من عشيرة وارلبيرى فى وسط أستراليا . فى هاتين الدراستين دعونا الفنانين إلى شرح الدوافع وراء تقديم عروض طقسية فى سياق بيثقافى ، كما نحاول استكشاف المعانى التى يستنبطها جمهور المدن الأسترالية من عروضهم . ونقرر هنا أن العروض الكورية تم استيعابها كشكل من أشكال الإثراء الروحى الشخصى ، كما تم استيعاب عروض الوارلبيرى بصفقتها إشارات رمزية فى خلق الهوية الوطنية .

ارتبطت الطقوس زمنا طويلا بالمسرح ، والأهم أنها ارتبطت بالمسرح البيثقافى . دمج أرتو وجروتوفسكى وبروك طقوس الثقافات الأخرى " فى محاولة منهم لإخراج المسرح من وخم الجماليات " .

(Grimas 1982 : 539)

إضافة إلى ذلك ، ظلت الطقوس موضع اهتمام زمنا طويلا لباحثي الأنثروبولوجيا المسرحيين الذين يميلون إلى الإيحاء بأنه بمرض الطقوس فقط على خشبة المسرح نستطيع " استعادة " الروحانية المفقودة ، رغم أن الروحانية المستعادة تتخذ شكلا مختلفا قليلا ومتأملا . هناك ثلاث شرائح رئيسية فى التعريفات الحالية للطقوس . التعريف الأول والأضيق يميل إلى تحليل الطقوس المعينة بصفتها لحظات متجمدة وغير متغيرة ترتبط بالثقافات غير الغربية ، وتوصف كثيرا بكلمات (مثيرة للمشاكل) مثل " بدائية " . التعريف الثانى يضع الطقوس فى دور الأسلاف القدامى للمسرح المعاصر ، وهو مكان يجعل ربط الطقس بالبدائية أمرا سهلا وهو ما يبرر استخدام الطقس كمسرح بغض النظر عن السياق الذى وجد فيه . التعريف الثالث الأكثر عمومية يوحى بأن كل نشاط تقريبا ينخرط فيه البشر يمكن اعتباره طقسا ⁽¹⁾ .

نحن نفضل عدم الانحياز لأى من هذه الشرائح الثلاث . وبدلا من ذلك نرى أن الطقس نشاط يتم تقديمه فى مكان معين تم إعداده بطريقة ما على يد ممارس أو ممارسين مفوضين ، فى وقت معين قد لا يتصل بوقت الساعة ، لجمهور قد يكون أو لا يكون مشتركا فى الثقافة أو العقيدة التى يؤمن بها الممارس أو الممارسون ، لمصلحة معينة لمجتمع ما . فى هذا السياق إذا ارتبط الطقس بالمعبادة الدينية أو بالتعرف على الروحانية الدينية . والمقصود بالروحانية الدينية هنا هو الإيمان الذى يحفظ ثقافة أو مجتمعا سواء أكان ذلك فى شكل عبادة أم احتفال أم تضامن أم استمرارية . " تؤثر الحركات الطقسية على التحولات الاجتماعية أو الروحية ولا تكفى بمجرد مصاحبتها أو تمييزها " .

(Mocaloon 1984 : 250)

تشرح باريرا مايروف (١٩٨٤ : ١٥٥) الطقس بأنه " شكل من الأشكال تقدم فيه الثقافة لنفسها . ويحدث الطقس في إطار زمني معين يختلف عن الزمن المعتاد الماش وكى تقوم الطقوس بوظيفتها يجب أن تقطع إحساسنا العادى بالزمن وتزيح وعينا بالأحداث التى تأتى إلى الوجود وتخفى في شرائح منفصلة ودقيقة وغير متواصلة " .

(المرجع السابق ص ١٧٢)

وكما أن الزمن في خلاف مع الزمن التقليدى كذلك المشاركون . فكثير من الطقوس يشاهدها جمهور من الأجداد وأفراد من الجماعة لم يولدوا بعد . الطقوس غير مفلقة أمام التغيير . فمع تغير الجماعة تتغير الطقوس التى يذكرنا جريماس " بأن لها دورات حياة ومدد حياة " .

(Grimas 1982 : 543)

من الممكن أن تؤثر عوامل اجتماعية وسياسية أخرى (مثل الوجود الاستعماري أو التحول التكنولوجي) في الطريقة التى تعرض بها الطقوس إذا تم عرضها من أساسه . العامل الرئيسى المؤثر في الطقوس التى نحن على وشك دراسته هو نقل مكان موقع الطقس . إزالة طقس ما من المكان الذى ظهر فيه وتطور ، ومن الجماعة التى تعطيه الهدف ، لا تغير شكل العرض ووظيفته فحسب بل تغير معناه أيضا وعند استيراد عروض الطقوس إلى مجتمعات غريبة تعيش عصر ما بعد الثورة الصناعية ، ترتبط هذه المعانى الجديدة غالبا بافتقار الجمهور للروحانية .

ظلت الثقافة الغربية تحن لاتحاد بدائي أو العودة لحالة من الوفرة الخيالية لأن العقل حل محل الدين واختفى الكيان الاجتماعي المتماस्क القائم على الدين من العالم الحديث :

" منذ نهاية القرن الثامن عشر كان الخطاب الحديث يتركز على موضوع واحد فقط تحت عناوين جديدة مثل ضعف قوى الترابط الاجتماعي والتحول للقطاع الخاص ، باختصار تشوهات التطبيق اليومي المرشد أحادي الجانب الذي يثير الحاجة إلى معادل لقوة الدين الموحدة " .

(Habermas 1987 : 139)

ومع التتوير أصبح الهيكل المقرر للذاتية هو الفردية المألكة التي اتخذت أشكال الاعتماد على النفس والضمير الشخصي وحقوق الملكية الفردية . وبعد أن حرم الإنسان الغربي المعاصر من الإحساس بالجماعة بات يبحث عن دواء شاف لمزله الوجودية ووجده . وضع جورج هابرماس نتائج هذا التحول في الذاتية في نظرية بلاغية قال فيها " يضع البعض آمالهم في قوة العقل أو على الأقل في أساطير العقل ، ويقسم آخرون بقوة الفن الأسطورية الشاعرية التي يفترض أنها تشكل النقطة البؤرية للحياة العامة المتجددة " .

(Habermas 1987 : 139)

روج رومانسيو القرن التاسع عشر لفكرة أن الطبيعة قادرة على إعادة الانسجام الاجتماعي وتوسموا في الطبيعة مصدرا للروحانية الجديدة . وتم إعادة توظيف الصفات المرتبطة بما وراء الطبيعة في المعتقد التقليدي وساد افتراض بأنه في رحابة الطبيعة يمكن أن نمثر على رحابة الروح .

وفى أواخر القرن العشرين وجدت هذه القراءة المركبة للمجتمع والطبيعة والروحانية تعبيرا في " العصر الجديد " وفي الحركات الوثنية الجديدة التي تحمل رسالة ييشية تلعب فيها المرأة وقدرتها الإنجابية دورا مركزيا يتطابق مع رؤية كارول بي كرايست للعالم مع العلاقة بالطبيعة والروحانية والمرأة :

" مع كثير من النسويين الروحيين ، والنسويين البيثيين ، والبيثيين ، والناشطين الممارسين للأسلحة النووية وغيرهم، أشارك القناعة بأن الأزمة التي تهدد بتدمير الكرة الأرضية ليست أزمة اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية أو تكنولوجية ولكنها في الأصل ، أزمة روحية . لقد فقدنا الإحساس بأن هذه الأرض هي بيتنا الحقيقي ، وعجزنا عن التعرف على ارتباطنا العميق بكل الكائنات في شبكة الحياة . إن المحافظة على الأرض تتطلب تحولا عميقا في الوعى وإلى استعادة الآراء التقليدية القديمة التي تضع جميع الكائنات في شبكة واحدة وإلى إعادة التفكير في علاقة الإنسانية والسماء بالطبيعة " .

(Christ 1989 : 314)

يجب ألا نفاجأ بأنه بمجرد رصد نقص ما في الثقافة الغربية الموجهة ناحية الاستهلاك يظهر منتج في السوق يعد بسد هذا النقص . في حالة نقص الجانب الروحي قدم سوق ما بعد الحداثة أنواعا جديدة من الرفاهية الروحية استعارها من مجموعة متباينة من الثقافات . (يتمتع سوق ما بعد الحداثة بموهبة بيع ثقافات غير غربية في تبادل عالمي بلا حدود) . يتم النظر إلى الروحانية بصفتها موجودة ، في تلك الثقافات التي تعتبر " الآخر " في الغرب ، وهي ثقافات توصف بأنها بدائية وغير منطقية . أحد النتائج الحتمية لهذا السطو على مجموعة متنوعة من الماديات الثقافية هو انهيار الحدود في بلاغة العصر

الجديد والحركات الوثنية الجديدة . وتصبح الروحانيات الأصلية متجانسة ثم تخلف بمناصر أخرى تشير إلى الطبيعة ومذهب الدفاع عن البيئة كل ذلك في تمارض مع الثقافة السائدة .

تستنتج ليزلى جونز أن " الرسالة الصريحة للشامان هي الافتراض بأن المعارضة الروحية لأسوأ ما في الثقافة تجعلها تقف في صف الطبيعة " .

(Jones 1994 : 136)

يمثل تفليف الروحانية مشكلة للسوق ، خاصة إذا كانت روحانية ثقافة سكان أصليين يصفها الغرب بأنها بدائية وأسطورية وغير منطقية . يقول بيرس فيتبسكى: " إن حكمة السكان الأصليين يجب أن تغلف في غلاف قاعدة بيانات . فالفراشة يجب أن " تقتل كي تتخذ مكانها الصحيح في الصندوق الزجاجي " .

(Vitebsky 1995 : 199)

ويجب أن يغلف المنتج بشكل يمكن استهلاكه به بسهولة ، على أن يحتفظ بجوهره الروحاني الذي يمكن تعريفه بأنه الصلة التي لا تنفصم بين ثقافة ما والأرض . وهناك تناقض حتمي ضمنى في عملية نقل مكان الجوهر الروحاني من موقع خيالي ذي وفرة روحانية إلى البيئات الحضرية الغربية على هذا الجوهر في عاصمة تعيش عصر ما بعد الثورة الصناعية .

تتمتع القطع الفنية التى تتخذ شكل عرض ملقى حى بـمميزات واضحة فى عملية التخفيف لأن القوة الروحانية لمؤدى الطقوس تسمح لهم بتقديم صورة مجازية للأرض . ويمكن أن تقدم الطقوس خليطاً من الروحانية والطبيعة والجماعة للإنسان العقلانى الذى يعانى القلق الوجودى ، كما يمكن تعامل المنتج من خلال مقابلة بيثقافية دون أن يغادر المتفرج وطنه .

الشامانية الكورية : كيم كوم هوا

فى عام ١٩٩٤ قدمت كيم كوم هوا مقتطفات من عرضها الطقسى " كوت " فى أربع مدن أسترالية كبرى ، وتشير الشواهد إلى أن الجمهور توقع تجربة تشعره بالنشوة وتثرى روحه ولكن لم يتضح ما إذا كانوا رومانسيى القرن الثامن عشر أم أتباع نيتشه الباحثين عن الجماليات ليقوضوا بها الأساس العقلانى والبرجماتى للفكر والسلوك . كان هابرماس قد أشار إلى أن نيتشه فتح الباب أمام إنسان فى عصر ما بعد الحداثة بأن اقترح إنساناً متشرداً قادراً على نسيان ذاته من خلال مقابلة جمالية مع النشوة والغيب . وكان يعتقد أن تجربة جمالية يمكن أن تقوض أساس الفردية وتفتح " طريق الهروب من المدنية الحديثة " .^(٢)

(Habermas 1987 : 94)

ربما كانت الجماهير تبحث عن طريق الهروب هذا ، ولكن هل الفرد المعاصر الذى ترى وتعلم فى مدرسة الاعتماد على الذات والتفكير العلمى والحرية

الشخصية بمقدوره أن يحلم الحواجز المحيطة بالأننا الفردية ليخرج ويعيش في " جماعة " مدفوعا في تصرفه هذا بمرض طقسى ؟ في هذا السياق نستخدم تعريف جورج جورفيتش عن " الجماعة " بأنها حالة " تتفتح فيها . العقول بأقصى درجة ممكنة وتصبح أقل أعماق " الأننا " في هذه الجماعة (ويفترض التعريف هنا حالة من النشوة الجماعية) .^(٣)

(Turner 1982 : 45)

وطبقا لهام بيونج - تشو ، فإن " الجماعة " المرتبطة بالطقس الشاماني يجرى تأكلها بفعل " المعاصرة والاستغراب والحضرية والتصنيع وتطور العلوم والتكنولوجيا " .

(Hahm 1988 : 95)

يتم تحميل الذات الشامانية على إحساس بالتواصل مع الطبيعة ؛ وأية حدود يتم فرضها للفصل بين الفرد والجماعة " تخشى وتكره " " استمرار الأننا البشرية ليس قاصرا على العلاقات الشخصية والسلوك البشرى تتداخل مع الكائنات غير البشرية أيضا " .

(المرجع السابق ص٦٧)

ولكن هام يصل إلى نتيجة مفادها أن هذه الذاتية جرى تقويضها على يد الاقتصاد التكنمى . وفي ضوء ملاحظاته ، يبدو من غير الممكن للفرد العادى العملى العاقل فى أستراليا فى عهد ما بعد الثورة الصناعية والذى لا توجد عنده

خلفية عن الثقافة الكورية أو اللغة الكورية أن يدخل في حالة الشعور بالجماعية في طقس يعرضه شامان له حضور وقبول وقادم من العاصمة الكورية سيول . وعلى الجانب الآخر وكما يقول هيون تشانج مترجم كيم كوم هوا خلال جولته الأسترالية " إننا نمر بحالة ثقافية تتفق والثقافة العامة للمجتمع الذي نميش فيه ولكن أرواحنا ليست كذلك وإذا كانت هناك عوالم روحانية تؤثر في عواطفنا لن يكون ضروريا أن يفهم الجمهور اللغة أو الثقافة الكورية ، (مراسلات شخصية مع المؤلفتين ١٤ مايو ١٩٩٩) . لكن يبقى السؤال : كيف تم خلق توقع هذه التجربة داخل الجمهور الأسترالي ؟ لفهم هذه العملية الديناميكية يجب علينا أن نفهم ترويج وتسويق جولة المرض وخاصة الحملة الدعائية التي سبقت الجولة ونشرت في الصحف الأسترالية ، والمقالات النقدية التي أعقبت المرض واستخدام صورة كيم كوم هوا في مجموعة متنوعة ومتسعة من الصحف اليومية وهي الدوريات الأكاديمية . وفي ضوء هذه الشواهد نركز الضوء على التناقضات التي ظهرت بين التغطية الصحفية للجولة ودوافع كيم كوم هوا في تقديم الطقس الشاماني للجمهور الأسترالي . وتقدم لنا الفجوة بين نوايا مقدمي الطقوس وتوقعات الجمهور عن التكافؤ الثقافي . ولكن قبل أن نتمكن من دراسة هذه الفجوة يجب علينا أن نضع الشامانية الكورية في سياقها ونضع معها جولة كيم كوم هوا ثم نقدم وصفا للمرض الأسترالي .

هناك نوعان مختلفان من الشامانية في كوريا : يشتهر الجزء الجنوبي من شبه الجزيرة الكورية بشكله الموسيقى للشامانية المتوارثة ، بينما يشتهر الجزءان

الأوسط والشمالى بالشامانية الكريزمية وأسلوب إبهار الجمهور وتوصيله إلى حالة من النشوة وبهذا الأسلوب يظهر هيكل الآلهة الكورية^(٤) . تحتل الشامانية كدين شعبى مكانا إلى جانب البوذية والكونفوشيوسية اللذين يعتبران الديانتين الرسميتين فى كوريا وللتين دخلتا هذا البلد فى أشكال رجالية وأشكال توافق النخبة . وبعد أن اعتمدت الكونفوشيوسية ديانة رسمية من جانب مملكة تشوزون عام ١٩٣٢ أصبحت الشامانية مرتبطة بالمرأة والبيت . اليوم يعتبر ٩٠ فى المائة من معتقى الشامانية الكريزمية (مودانج) من النساء^(٥) . والدور التقليدى "لمودانج" هو القيام بدور الوسيط بين عالمى الأحياء والأموات وتحقيق رفاهية المجتمع . ومع تنامى الحركات المطالبة بالديمقراطية فى السبعينيات أصبح تمثال الشامان رمزا وطنيا شهيرا يرمز للروح الحقيقية أو للثقافة الكورية وفى المسرح السياسى للسبعينيات دائم الحضور^(٦) . وكان التأكيد على الهوية الثقافية عنصرا قويا فى الحركة المطالبة بالديمقراطية فى كوريا الجنوبية والفنون التقليدية للرقص والطفل و " البانسورى " (كشكل من أشكال الأوبرا الشعبية) وتعلم الطلاب الناشطون هذه الفنون . وبمساعدة فرقة مسرح سان مايك المتخصصة فى تعليم هذه المهارات للطلاب والعاملين تحت دعوة كيم كوم هوا لتقديم عروض فى استراليا، وجه المؤتمر الدولى الثالث لكاتبات المسرح لها الدعوة^(٧) وأقنعتها سو كوانج سيوك بأن الحركة الثقافية فى كوريا ستستفيد من حضورها فى المؤتمر .

قبلت كيم كوم هوا الدعوة بشرط أن ينظم المؤتمر عروضاً طقسية بالاشتراك مع صندوق بيرث للفنون ، ومركز فيكتوريا للفنون فى ملبورن ، ومتحف الفن

المعاصر في سيدنى . تم رصد أموال أخرى من جانب المؤسسة الاسترالية الكورية التي كانت تشجع التبادل الثقافي خلال هذه الفترة بعد أن أصبحت كوريا ثانى أكبر شريك تجارى لاستراليا . قامت الترتيبات التعاقدية على أساس معايير الترفية الاسترالية ، ووافق عليها اتحاد وسائل الإعلام والترفيه . وفى كل جانب من جوانبها بدءا من منح تأشيرات الدخول للفنانين ، وحجز أماكن الإقامة، ودفع أجور العارضين تم تصميم الجولة بشكل يتفق مع معايير صناعة الترفية . لم يوضع فى الاعتبار فى أية مرحلة من المراحل هوية كيم كوم هوا كزعيم روحية . وعلى مستوى التعاقد عوملت المروض معاملة دينوية علمانية ، ولكن فى الحملات التسويقية التالية اشتملت الإعلانات على مضمون روحى .

قررت كيم كوم هوا تقديم عرض " تايدونج كوت " وهو احتفالية طقسية للجماعة فى استراليا . وطبقا لسو كوانج سيوك استقيت عناصر العرض من "تشولورى جوت " أو " الطقس العظيم للحظ السعيد " الذى ظهر فى هوانجيه- دو إحدى مقاطعات كوريا الشمالية والتي ولدت فيها كيم كوم هوا وأعضاء الفرقة الأكبر سنا . هناك تنوعات عديدة للطقس العظيم ويتحدد شكله المضبوط بوظيفته ، فهو احتفال جماعة مرتبط بالتحقيق الريفى ، أو طقس يقدم عند الوفاة أو الميلاد فى عائلة ما ، أو طقس يقدمه شامان فى الحفلات الخاصة بإدخال الأعضاء الجدد إلى جماعة أو فى الابتهاالات الشامانية . ويشتمل البناء الأساسى للطقس العظيم على التطهر قبل الدخول فى الطقس ثم على عدد يتراوح بين ١٢ و ٢٤ فقرة ، ثم على إخراج الأرواح الشريرة بالنار بعد الطقس . وتشتمل كل فقرة فى الطقس على التوسل لإله من الآلهة أو لمجموعة من الآلهة

وتسير فى نمط عام ويقوم الإله وينزل ويلقى بتحذيرات من المستقبل ثم يتم صرفه وهناك مجموعة خاصة من الملابس والأغاني والرقصات لكل إله من الآلهة . ويصبح الشامان أو " المودانج " معروفا بقربه من آلهة معينة فى الهيكل . ولا يمكن عرض الطقس العظيم فى أقل من يوم (وفى بيئة ريفية قد يستمرق الطقس أسبوعا) ولكن يسمح بالمعالجة والاختصار فى المسارح المدنية فى جميع أنحاء كوريا .

وفى استراليا كان لابد من أن يملأ العرض مدة ٧٥ دقيقة ، وقد عالجه كيم كوم كى يلقي قبولا لدى الجمهور الذى لم يألّف اللغة والثقافة الكورية . اشتمل العرض على مقتطفات من سبع فقرات أو " كورى " مع التأكيد على المشهد المرئى والموسيقى والكوميديا ^(٨) . وفى خلال العرض صاحب الموسيقىون كيم كوم هوا والشامان الصغير وهما يفتيان ويرقصان ويتحولان إلى الآلهة . وكانت الطبول هى الإيقاع المصاحب للحركات اللولبية والقفز التى تسبق حالة النشوة . قدمت الفرقة ثلاثة مشاهد شهيرة من ريبورتوار الشامان الكريزيمى " مودانج " الشهير فى شمال ووسط تكوريا . يرتدى شامان ملابس امرأة ، ثم يثبت جثة خنزير على رمح كرمز دال على وجود ومباركة الآلهة . يتم تمزيق قطعة قماش بيضاء مقاسها حوالى ثمانية أمتار (ترمز للطريق إلى العالم الآخر) ، ويقوم بتمزيقها جسده شامانية تتدفع من خلال القماش المغزول فى حركة تدل على تداخل الأحياء والأموت وفراق بعضهم بعضا فى وقت لاحق . وعند ذروة " الكوت " ظهرت كيم كوم هوا بصفتها " الجنرال الراكب للسكينة " . ويعرف الطقس الذى قدمته باسم " تشاك دو تاكى " وهو أحد صور عرض " الإله المحارب " الذى

يشتمل على الرقص فوق شفرة محراث حادة^(١) . الغرض من الرقصة هو طرد الطقس ضوضاء " الكوت " . يبدأ فاصل كوميدي بعد " تشاك دو تاكي ، كمرحلة انتقالية من التركيز المكثف لمرض النشوة إلى احتفالية ختام " الكوت " .

دعى أحد أفراد الجمهور إلى خشبة المسرح . تحتسى كيم كوم هوا النبيذ وتتقمص شخصية فلاح فاسق . تسود حالة من السرور والضحك الجماهير الذين تدعوهم الفرقة جميعا إلى الانضمام إليها على خشبة المسرح . يرتدى الجميع عناصر من ملابس الشامان الملونة والمشرقة ويرقصون على إيقاعات الطبول والصاجات . تمتلئ خشبة المسرح برافصين مليئين بالحيوية والنشاط عندما تتوقف الطبول يشبك الجمهور أياديهم مع أيادي أعضاء الفرقة ويسجدون كي يحصلوا على البركة من الطائفة الشامانية .

تسويق " الكوت "

بعد أن وصفنا البناء الأساسي " للتايدونج كوت " الاسترالية والترتيبات الخاصة بالجوالة ، يمكننا الآن التركيز على الجانب الأساسي لتفسير موقع الطقس . وهذا الجانب هو بناء توقعات الجماهير من خلال استراتيجيات تسويقية ، ومرحلة ما قبل الإعلانات ، والمقالات النقدية عن العرض . وقبل بدء الجولة تم تزويد كل مواقع العرض بالمواد المعرفة بالمرض واشتملت هذه المواد على معلومات عن المؤتمر ، ومواد تعريفية بكيم كوم وأهمية الشامانية في كوريا ،

والمواصفات الفنية للمعرض ، وشريط فيديو يحتوى على عرض قدمته كيم كوم وفرقتها فى مقر المسرح فى كوريا .

اتصلت فيكى لورى ، وهى صحفية حرة فى بيرث ، بالمؤتمر وطلبت إجراء مقابلة شخصية مع كيم كوم هوا فى سيول . ظهرت هذه المقابلة بأشكال مختلفة قليلا فى صحف " بولتن " و " وست استراليا " و " ادفرتايزر " . فى كل المقالات التى كتبتها فيكى ظهر الشرح التالى لأصل كلمة " شامانية " : " أصل الكلمة غير واضح ، ويعتقد أن أصلها كلمة سيبيرية معناها الشافى ، ويحتمل أن جذورها موجودة فى اللغة السانسكريتية من كلمة (سراها) وتعنى الشعائر الدينية " .

(31 WPC 1994B)

وواصلت فيكى شرحها للكلمة قائلة " ربما يساعدنا على دور الشامانى مصطلحات مثل صوفى وعراف ومصصح إيمان " . فى الواقع أن الكلمة الصينية للشامان تمثل كلمة " سرامانا " صوتيا وهى كلمة فى اللغة السانسكريتية تعنى مجتهداً ودؤوباً ، أما جذر الكلمة فى اللغة السانسكريتية فهو " سران " ومعناها " يشعر بالتعب " .

(Turner 1982 : 31)

وكلمة " شاشا أونج " ، وهى الكلمة الكورية للشامان فهى أيضا اسم الملك الثانى " لسىلا " (Chang 1988 : 31) ، ولكن الكلمة اكتسبت أهمية غير عادية فى وسائل الإعلام الاسترالية وشركات الدعاية والإعلان .

ظهرت صور السيدة كيم فى جميع وسائل الإعلام الاسترالية ، ويوضح تحليل لهذه الصور الدور الذى بدأت كيم كوم هوا تلعبه بغير قصد فى خيال العامة . ولم تصاحب صورتها جميع الإعلانات والمقابلات التى سبقت " التايدونج كوت " فحسب بل استخدمت أيضا دون تمييز فى المقالات التى كتبت عن المؤتمر ^(١١) . لم تظهر صورة أى فرد من أفراد الفرقة للآخرين . وظهرت كيم كوم هوا وهى تنظر إلى الكاميرا فى صورتين فقط من ١٥ صورة التقطت لها . وفى كل الصور كانت كيم كوم ترتدى ملابس الشامان ، وفى ١٠ صور كانت تقدم المرض الطقسى . كانت تنظر إلى أسفل ، وكانت تعبيرات وجهها مليئة بالتركيز وإيماء بالألم . وفى الصور الخمس التى تظهر كيم كوم خارج سياق المرض ، وكانت اثنتان تظهرانها وهى ترقص وفى الثلاث الأخر كانت يداها متشابكتين فى صورة يربطها الجمهور المسيحى بالصلاة وكانت تبتسم فى صورتين فقط . وجاءت الصور من عدة مصادر متنوعة . اشتملت المجموعة الصحفية على صور من مجموعة كيم كوم الشخصية ، والتقطت فيكى لورى أربع صور لكيم ، أما الصور العشرة المتبقية فكانت من تلك التى التقطتها لها وسائل الإعلام الاسترالية فى اثناء تغطيتها لفعاليات المؤتمر ، اثناء تغطيتها لفعاليات المؤتمر . وعلى الرغم من تعدد المصورين اشتركت الصور جميعها فى الولوج بالروحانيات . فالجسد شاهد دائما على الحدث الطقسى ، فهو معروض للمشاهدة ، ورغم أن ست من المقالات التى تصاحب الصورة كان مقررا أن تشمل مقابلات مع كيم كوم هوا فإن الصورة تستبعد أية فكرة عن الخطاب المباشر من جانب كيم . إن شخصيتها ساحرة ولكنها غريبة ، ويدل تركيزها والألم المحتمل الواضح فى ملامح وجهها على وجود عالم داخلى لا يستطيع أى قارئ الوصول إليه .

كان هناك تحيز واضح فى تنظيم المواد المكتوبة التى صاحبت هذه الصور. لقد توارى عن الأنظار السياق الاجتماعى والسياسى للإيمان الشامانى والسياق القريب للجولة كمساند للمؤتمر الدولى الثالث للكاتبات المسرحيات . إن المعلومات التى ظهرت فى المقالات ، رغم أنها تقوم أساسا على مواد وهرتها وحدة الدعاية التابعة للمؤتمر ، اشتملت على اقتباسات منتقاة من مقابلات مع السيدة كيم . لقد كان القصد من هذه المعلومات هو الإثجار والتركيز على أن المضمون الروحى " للكون " غريب على الثقافة المحلية ، وقدمت هذه التجربة للقراء على أنها ليلة دغدغة فوق طليعية . وركزت صحيفة " بولتن " ، شأنها شأن التقارير الأخرى ، على " لفز " الشامان الكريزى . بينما صورت صحيفة "سويياكو بوست " المرض على أنه طقس " قديم " له قوة " نقل الجمهور إلى عالم التصوف والسحر " ، وذكرت صحيفة " كايينج / ميلفيل تايمز " أن الشامان " سيتخلص من الأرواح الشريرة ، ويقدم " طقوس الميلاد والخصوبة ، ليصل المشهد إلى ذروته بوضع خنزير برى على سيخ ونزول الإله ١ " .

ومع وصول أخبار جولة كيم كوم هوا إلى مدينة أديلايدي أكدت صحيفة "أديلايد راي " أن " الشامانيين لم يتلبسوا بالأرواح ويصلوا مرحلة النشوة وحدهم بل قد يدخلون زياتهم فى هذه الحالات " . ووصلت هذه المبالغات بالصحفية ذروتها فى مقال الصحيفة تادين وليامز فى صحيفة " أديلايد أدفرتايزر " حيث قالت :

"تمتدح كيم كوم اعتقادا جازما بأن الأرواح الخيرة والشريرة لا تزال موجودة
وأنها ستخرج " الأرواح الشريرة والأرواح الحافدة " التي تسكن نساء ادبلايد .
وقد تهدئ جثة خنزير غضب الآلهة وقد يرقص الشامان رقصة خطيرة على
شفرتي سيفين لتهديد الآلهة .وتقول القديمة والمداوية - أو الشامان - إنها
تستخدم أيضا الآلهة المقدسة في شفاء الناس وقراءة الغيب " .

أما صحيفة "دى إيبج" في ميلبورن فكانت أكثر حذرا حين كتبت :

"عندما تصعد كيم كوم هوا إلى خشبة المسرح ، تدخل في حالة نشوة عميقة .
عندئذ ترقص على حافة سكهنة حادة كالموس . تخترق السكين ذراعيها
وساقيها ولسانها ، ثم تضع جثة خنزير فوق حافة شوكة ثنائية ، إن المرض
شبيه بمرض السهرك ، ولكنها تقدم طقوسا تعود لآلاف السنين" .



کیم کوم هوا

ومع تجول كيم كوم هوا فى جميع أنحاء استراليا ظهر عرض جانبى محيط بجثة الخنزير التى تكرر وصفها بأضحية أو بقران . وفى التوصيف الفنى للمرض طلبت إدارة المسرح الذى سيقدم عليه المرض خنزيراً ميتاً متوسط الحجم من جزار محلى . وفى مدينة بيرث ، أشارت محطة إذاعية محلية إلى أن الخنزير سيذبح على خشبة المسرح مما أثار حفيظة المستمعين . وتحول الخنزير إلى " أى خنزير برى " فى بيرث بفضل صحيفة " كانيج ميلفيل تايمز " ، وأصبح الخنزير الموضوع الرئيسى لصحيفة " ذا ويست أو سترليان " حيث جاء فيها "إن الخنزير أقل سروراً بما يجرى له " . ومع وصول خبر الخنزير إلى سيدنى وإلى صحيفة " ذا سيدنى مورنينج هيرالد " أصبح خنزيراً صغيراً أبيض اللون مات ميتة طليعية " وسيقدم للفرقة إلى جانب ٢٥ كيلو جرام أرزاً وزجاجة بيرجاندى أبيض " .

نشر عرضان صحفيان " للتايدونج كون " أحدهما للصعفى ليونارد فى صحيفة " ذى إيج " والآخر لساميل هاريس فى صحيفة " ذى ادفيرتايزر " . كلا الصحفيين عرض مسألة الخنزير وطمان القراء بأنه كان " مذبوحاً قبل المناسبة " بينما أبلقت هاريس القراء بأن الخنزير " ذبح بشكل إنسانى " رغم أنه وضع فى سبخ شق بطنه الذى تم تنظيفه " . وتم التركيز على المشهد المثير لسلسلة المشى فوق السكين وخاصة حين " تمرض كيم نفسها برشاقة للشفرات الحادة حدة الموس وتسحب السيف على ذراعها وساقها وعلى لسانها (أمام من استطاعوا رؤية هذا المشهد) . ولكن علت العرضين الصحفيين نبرة تعال . بدأ مقال صحيفة " ذى أفرتايزر " بالقول " كيف تعرف أن شخصاً ما ذهب لمشاهدة كيم

كوم هوا وفرقتها ٩ إنه الشخص الذى لا تلبسه أية أرواح شريرة لأنه تم طرد هذه الأرواح منه " .

غير أن العرضين الصغيفين كشفنا أن عرض الشامان لم يرو ظمأ التوافقين للخيال . واختتمت هاريس عرضها الصغفى بملاحظة ذكرت فيها " إن الأمر لا يتمدى ظاهرة مرئية وليست تجربة احتفالات مثيرة للنشوة ومغذية للروح والجسد " . أما راديك فاستغرق فى التفكير وكتب : " قالوا لنا إنه فى الأزمنة الغابرة كان العرض الشامانى يستمر ثلاثة أيام أو أربعة ، وأنه كان ينتهى باحتفال يرجح أنه تمبير لطيف عن العريدة " . ولكن " التايدونج كوت " استمرت ساعة ونصف الساعة فقط ولم تكن هناك عريدة ولا نشوة ، كل ما كان هناك هو احتفال راقص بسيط " . ولكن الصغفى اعترف بأن " التجربة قد أثرت فيها تأثيرا قويا " .

وإذا ما وضعنا فى الاعتبار الدعاية السابقة للمرض فإننا لا نندهش من أن المرض قد تم تأطيره على أمل أن أفراد الجمهور سيشاركون فى تجربة جماعية مثيرة . وترجع الرابطة بين العرض الطقسى وطقوس الأضحية إلى أدباء العصر الرومانسى وولعهم بدينيسوس إله الخمر عند الإغريق . ورث نيتشة الولع الرومانسى بدينيسوس وربط هذا الإله مع تاريخ المسرح الغربى عن طريق ربطه بالكورال الإغريق وبأصول الدراما . هذه الصلة ، بالإضافة إلى الروابط التى كونها الرومانسيون بين قصة الإله الإغريقى والمسيحية تعد وسيلة من وسائل تفسير العرض الطقسى فى الثقافات الغربية . هذه الوسيلة تشتمل على الإنكار

التام للعقل المنغمس في الذات وفي فقدان الوعي في شكل من أشكال الجنون أو الخبل . هناك كذلك افتراض غير منطوق بأن كل هذه الطقوس تقوم على الإباحية والتضحية بالبشر وأكل لحوم البشر . وتتخذ التغطية الإعلامية لجولة كيم كوم هوا شكلا يمكن التنبؤ به إذا ما نظرنا إليها من خلال هذه الوسيلة . والخنزير الذي يعد رمزا للولع المكبوت بأكل لحوم البشر يتحول إلى خنزير أبيض صغير بطريقة تستدعى صور الوليد البشري وهناك إشارة إلى أن هذا الطقس القديم ارتبط بحفلات المريدة وظهر احتمال أن يدخل الجمهور في حالة النشوة . وأخيرا يتقوض المرض بعبارة سخيفة تقول إن نساء مدينة أديلاند تحررن من الأرواح الشريرة .

وتعبر المقالات المرضية في الصحف عن رغبة ذهنية في الدخول في تجربة نشوية يونيسيسوسية . وهذا الجانب من الطقوس يتطلب المزيد من البحث . وتعتمد التأكيدات الشعبية بأن المرض الطقوسي يمكن أن يثير حالات من التشارك في الأشخاص العقلانيين على مزيج بين نظريتي النشوة والترقي والتحليل النفسي وهي النظرية التي تقول إن نشوة وترقي الجنس بأكمله يمكن نسخه في تطور كل فرد ^(١٧) . هذا التزاوج بين نظريتي النشوة والترقي والتحليل النفسي تجعل من الممكن القول بأن حالة التشارك المرتبطة بما يسمى بالمجموعات " البدائية " يمكن استرجاعها من العلاقة الثنائية بين الأم والطفل . حتى لو تم الوصول إلى حالة من الذاتية في صورة خاصة أو شخصية متطرفة ، فإن هذه الحالة يمكن ضبطها برابطة استرجاعية بعلاقة تداخل الذات . تلك العلاقة السابقة على حالة أوديب . من الناحية النظرية يجب أن يكون في مقدور

الجماهير تحقيق حالة " التشارك " من خلال ذاكرة هذه التجربة التشكيلية أيا كان البناء الاجتماعي لذاتية الجمهور^(١٧) .

ولكن تقف عقبات ضخمة في الطريق إذا أردنا أن نقبل هذه الصياغة . لقد كانت حالة ما قبل أوديب مصدرا لنظرية نسوية واسعة النطاق^(١٨) ، ويمكن لهذه الحالة أن تكون فضاء تصورات يوضع فيها بديل للخطاب الجسدي . ومن الصعب افتراض وجود تواز بين الوعي بالطفل وعدم تشخيص الذات المرتبط بالمجتمعات الطائفية التي لم تصل بعد إلى مرحلة الحداثة . إن الاعتقاد في إمكانية استعادة حالات الطفولة (والافتراض أن هذه الحالات تقلد تقليدا دقيقا الحالات النفسية التي تمر بها الشعوب البدائية) راسخ في بقايا الفكر الاستعماري الغربي .

ولكن هل هذا الاعتقاد يصلح كأساس مقبول لتحليل استجابات الجمهور لنقل مكان العرض الطقسي ؟

ورغم أن مزج نظريتي النشوء والارتقاء والتحليل النفسي قد يؤكد الاحتمال النظري لدخول الجمهور الاسترالي ، الذي يعيش مرحلة ما بعد الثورة الصناعية، في حالة تشارك نشوية فإن المقالات التي كتبت في الصحف حول العرض توضح بجملاء أن هذه الحالة لم تتحقق خلال عرض " التايدونج كوت " . علاوة على ذلك ليس هناك ثمة شواهد تشير إلى أن الشامانية كيم كوم هوا كانت تنوى الوصول بجمهورها إلى حالة التشارك النشوية . ولكن إن لم يكن هذا هدفها فماذا كانت تتمنى أن توصله للجماهير التي لا تفهم المفزى الروحي للكوت وإن كانت تفهمه فهفهمه ضئيل ؟

استجابة كيم كوم هوا

كانت نية كيم كوم هوا المعلنه بوضوح هى " تقديم الشامانية الكورية إلى استراليا " ^(١٥) . ولم تشر عند أية نقطة أنه من الممكن أن تقدم لجمهور أجنبى أو حتى لجمهور كورى تجربة روحية عميقة فى مقتطفات من " الكوت " مدتها ٧٥ دقيقة . غير أنها أصرت على أن أرواحها ليستها بقوة فى استراليا ويمكن أن تظهر فى أى مكان وفى أى وقت . تقول كيم : " تاتى الأرواح وتساعدنا أينما كنا فى هذا الكون ، وتعيش فى أجسامنا وعقولنا مثل يسوع المسيح أو بوذا " . وحتى حين جهل الجمهور نظامها العقيدى فإنهم استفادوا من بركات آلهتها . تضيف كيم : " يسمى الناس الآلهة أسماء مختلفة فى أماكن مختلفة . ولكن الصمويات اللغوية ليس لها مغزى فى عالم الأرواح " . بالنسبة إلى كيم كوم هوا كانت القضية المهمة هى ما إذا كان أفراد الجمهور راغبين فى المشاركة دون تحيز ثقافى . فى جولاتها الأولى إلى أمريكا لاقت كيم كوم هوا عداوة وخاصة من الأمريكيين المنحدرين من أصل كورى . كانت كيم كوم هوا تقدم عرضها فى إطار احتفالية بالثقافة الكورية فى مدينة نوكسفيل . وعندما بدأت كيم استعداداتها لمرض " الكوت " بدأ الناس فى الانصراف . ولعل روايتها لهذه الواقعة توضح استجابتها لنفور الجمهور خلال عرض بيتقافى :

" لم أكن خائفة من تقديم " الكوت " . كل ما كنت أخشاه هو حالة الإحباط فى كوريا إذا فشلت . لقد قفزت إلى أعلى فى الحال شعرت بروح قوية تلبسنى من أصابع قدمى . كنت أصيب عرقاً ولم أعد أرى الجمهور . أصبح جسدى خفيفاً مثل الريشة . كانت تلك حالة استحوّز إلهية نادرة ورائعة . وبدون تردد قفزت فوق شفرة المحراث ورقصت . وعندما خرجت الروح منى كنت أقف فوق

الشفرات وعينايا مغمضتان . بدا الجمهور شديد الهدوء وشمرت وكأنى قد أغشى على . وفكرت برهة وقلت " لقد انصرف الجمهور ماذا يمكن أن افعل ؟ لقد بذلت أقصى ما أستطيع ولكن لم يكن ذلك كافيا " . وقررت أن اقبل مشيئة آلهتى ويهطم فتحت عيني . لم أصدق ما رايت . الجمهور الذى كان على وشك الانصراف عاد وجلس فى مقاعده ليشاهد العرض . لم أستطع سماع أى شئ . وقف الجميع . رأيتهم يشبكون الأيادى . كانوا يصفقون^(١٦)

(Kim Kum hwa 1997 : 202)

كيم كوم هوا مقتنعة بأن نقل عرض " الكوت " أمر ممكن ولكنها لا تتكرر وجود اختلافات بين المروض فى كوريا وخارجها . فى كوريا الشمالية ، والتي بدأت فيها العمل كشامانية ، تذكر قرى باكملها تضحك وتبكي وتغنى معا ككيان واحد خلال الطقس . كان الجميع على علم بالقواعد الحاكمة للعرض وبأنماط " الكورى " او بالفقرات الطقسية : " جميع القرويين شامانيون " .

فى استراليا أعجبت كيم كوم هوا بجدية الجماهير . شمרת بأنهم حاولوا فهم " الكوت " بدون تحيز ، ولكن ضيق الوقت وأعداد الجماهير أصابها بالإحباط . وهى لا تعتقد أنه يمكن تحقيق الكثير فى زيارة واحدة ، وهنا حافظ تريبوى قوى وواضح فى عباراتها ، كما أن قرار تقديم عرضها بالخارج مدفوع برغبة فى نشر الشامانية كديانة رسمية " يمكنها مساعدة الفقراء والجوعى والمرضى " . وتعتز بصعوبات تكليف عملها ليوافق جولتها الأجنبية ، ويشعر بعض نقاد المسرح الكوريون أن البعد الروحى لعملها قد تضرر^(١٧) ، ولكنها تعتقد أن التكامل الروحى فى عرضها لم يتأثر .

تعتبر كيم كوم هوا أن العروض التي قدمتها فى استراليا كانت فعالة روحانيا ،
والفضل فى هذه الروحانية يرجع لبركات آلهتها ، ولكنها لم توح أبداً بأن "
الكوت" يمكنه أن يسد النقص الروحانى المرتبط بالحادثة داخل أفراد الجمهور
كلا على حده . ومن هنا جاءت تناقضات هذه الواقعة البيثقافية . بينما أشرنا
فى الفصل السابق إلى أن فضاءات الهوية يمكن أن تعبر الحدود الثقافية وتؤثر
فى أبنية الذاتية عن طريق النص البيثقافى . بينما أشرنا فى الفصل السابق إلى
أن فضاءات الهوية يمكن أن تعبر الحدود الثقافية وتؤثر فى أبنية الذاتية عن
طريق النص البيثقافى ، لا توجد عملية مساوية تقف وراء صياغة " الكوت
الكورى " . ليس هذا مثيراً للدهشة إذا ما وضعنا فى الاعتبار أن توقعات
الجماهير تغلت بنظرة غربية كلاسيكية إلى الطقس وتآقت من خلال آليات
سوق ما بعد الحداثة . وتم تشجيع الجمهور على الافتراض أن الوجود الروحى
غير الملموس سوف يصاحب المرض وسوف يسجله أفراد الجمهور الفرادى كتوع
من أنواع الفطاس المسيحى . ولكن كما يتضح من حكاية كيم كوم هوا عن عرضها
فإن أرواحها تعلن عن نفسها من خلال العروض الجسمانية الخطيرة للمعارض .
فى استراليا التى يرتبط فيها عرض الألباب الخطيرة بحيل السيرك ويعروض
السحرة استقبل جمهورها فضاء الهوية الذى وفره له الشامان بشكل من أشكال
المشهد الشعبى .

وارليبيرى يواوليو

يركز بحثنا الثانى فى الطقس البيثقافى فى استراليا على نقل عرض طقس
نسائى من السكان الأصليين من صحراء تنامى إلى الأطراف الحضرية للقارة .

يقوم هذا البحث على تجارب نساء وارلبيرى القادمات من لاجامانو ويويندومو فى الإقليم الشمالى واللاتى رقمصن وعرضن أعمالا فنية فى المدن الرئيسية الأسترالية^(١٨). هؤلاء السيدات كبيرات ومحترمات فى مجتمعاتهن ، ويتحملن مسؤولية طقسية كبيرة ، ويمثلن مصالح وارلبيرى التى تطالب بحقها فى الأرض وفى المجتمع الأسترالى الأوسع. تعرف هؤلاء السيدات على أنهن ممثلات وفنانات بارزات فى مجال الفنون المرئية ، ويملأ عرضهن البيئى نقصا فى الخيال الوطنى بدلا من مجال الذاتية الفردية .

تزامن البحث فى هذه الحكاية وكتابتها مع جدل سياسى محموم فى أستراليا حول اللقب الوطنى . أصدرت المحكمة العليا فى أستراليا قرارا تاريخيا عام ١٩٩٢ يتعلق بقضية إيدى مابو ضد ولاية كوينز لاند ، وهو القرار الذى ألغى الفرضية القائلة إن أستراليا أرض مشاع عند نقطة الاستعمار . رأت المحكمة أن هذه المقولة " تجاهل تمييزى للسكان الأصليين ، ولتنظيمهم الاجتماعى وعاداتهم، (Eddie Mabo V. The State of Queensland) . أكدت قضية مابو أنه فى ظل ظروف معينة من الممكن أن يتمايش لقب الأبورجين (السكان الأصليين) ولقب الناتج مما . اعترف قرار المحكمة العليا باللقب الوطنى ، ولكن بدلا من حل قضايا حقوق الأراضى ، استهلت المحكمة عهدا جديدا من الجدل والتشريع حول ملكية الأراضى الأسترالية واستخدامها^(١٩). اتسمت كل التفاعلات بين الأستراليين الأصليين وغير الأصليين بالحساسية بسبب الجدل السياسى المحيط بهذه القضية . إن بحثنا فى نقل مكان طقس السكان الأصليين ، ونوايا

مقدمى الطقس ، واستجابات الجماهير من غير السكان الأصليين ، وحكايتنا عن هذه الصفقات تشكلت جميعها بهذا الجدل العام . وفى محاولة لتجنب أية إساءة تفسير حاولنا ، كلما أمكن ، الاقتباس مباشرة من المقابلات التى أجريت مع سيدات وارلبيرى المالكات التقليديات للطقوس التى هى موضوع هذا المرد^(٢٠).

عند تحليل استقبال هذه الاحتفاليات كان علينا أن ندخل فى أحد مستويات التخمين . لم تقدم العروض على مسارح تقليدية ، ولم تخصص لها صفحات فى الصحف لمعرضها ، وليس لها جمهور يشتري التذاكر لمشاهدة العروض . ولم تتوافر لنا مؤشرات تقليدية لاستجابة الجمهور . فليس هناك شباك تذاكر ولا مقالات نقدية متضاربة من مناهذ إعلامية متباينة .

لم تخضع العروض للدعاية التقليدية ، ولم تتحول إلى سلعة بالمعنى التقليدى، ولا تدخل فى سوق فنون العرض التقليدية ولا فى قطاع السياحة . فى الحقيقة إن هذه العروض تدخل فى صنف متميز من صنوف العروض تكرر القيمة الرمزية لا المالية . وهذا الصنف نعرفه على الأرجح تعريفا فضفاضاً بأنه "عرض فى خدمة الدولة" .

فى بحثنا ندين بالفضل لأندرو لاتاس وعمله حول عملية " التكلم البطنى " (Lattas 1991: 314) وهى العملية التى تجبر من خلالها الثقافة على الحديث نيابة عن ثقافة أخرى . يوضح لاتاس أن أحد مسئوليات الدولة هى تقديم " هوية

ثقافية مشتركة لمواطنيها " ، وأن فن الأبورجين في استراليا قد استخدم كرمز "لحقائق أساسية عن الجذور ، تلك الحقائق التي خلقت الهوية الوطنية " .

(Lattas 1995 : 50)

وعلى الرغم من الميل إلى استخدام فن الأبورجين كشعار وطني فإن الوقائع الاجتماعية والاقتصادية والتي يواجهها السكان الأصليون تظل دون تغيير ولا تزال هناك مشاكل كبرى. في مجالات الصحة والتعليم والتوظيف .

إن المجازات الفضائية التي يوظفها لاتاس ذات صلة خاصة بتحليلنا . ويشير إلى أن الذعر النفسى اللانهائى والمحيط بالبحث عن هوية وطنية استرالية - تعزى بأشكال مختلفة فى الصحافة الشعبية للشباب النسبى للأمة ، ولسكانها المتنوعين ، أو لماديتها السطحية - يخلق فراغا أو نقصا داخليا خياليا ويحافظ عليه ويمتد أن هذا الفراغ راقد تحت " المدينة المبهرجة " للثقافة الحضرية . وفى المقابل ، يصبح الباطن الفارغ للقارة مكانا خياليا ذا زخم روحانى ، وهو ما يعرف " بالقلب الأحمر " للقارة . وبذلك ظهرت مفارقة فضائية رائعة : ففضاء الأرض المشاع الذى برر الضم الاستعمارى أعيد تشكيله ليصبح امتلاء روحانيا يصل إلى أعظم كثافة له فى الأرض الفضاء وفى شعوب الصحراء الوسطى . لهذا السبب ركزنا على العرض الطقوس لئساء الوارلبيرى القادمات من صحراء تانامى . ونزعم أن جماهير المدن تشجعوا على قراءة الفضاء الرمضى للتجديد الروحانى من خلال أجساد وارلبيرى المعارضة . لم يعد من الضرورى خوض رحلة إلى المركز الأحمر الذى يعد بمفردات لاتاس موقع حج ما بعد الحداثة

الاسترالى ، لأن المركز تم نقله إلى أطراف المدن الساحلية . وقبل أن نتمكن من التعليق أكثر على هذه العملية الرمزية ، يجب أن نستكشف المعانى التى تحملها الراقصات المقدسات للوارلبيرى وكيف تتواءم مع هيكل القرابة ونظام ملكية الطقوس .

واليواوليو تمبير عن حلم نساء وارلبيرى أو " جوكوريا " . ويمكن أن ينطبق مصطلح " جوكوريا " على السلف أو على أية صورة من صور قوتهم أو طيبتهم ، أى معرفتهم بأسفارهم وطقوسهم وخططهم وأغانيهم وأماكنهم واحتفالاتهم (Laughren et al 1999) . يقدم " الجوكوريا " " القانون " لكل الأنشطة سواء أكانت إنسانية أم غير إنسانية . ولأن " الجوكوريا " ليس مرهونا بوقت أو زمن ، فإنه يعتبر وجودًا حيًا ومستمرًا . وهى " اليواوليو " تقدم قصص الأسلاف " الجوكوريا " . وتشتمل عروض الطقوس على أغان ثنائية ، وحركات شديدة الإحكام ، وعلى رسم " الكوروارى " أو الرسم المقدس ، وعلى قطع احتفالية مثل وجه صخرى أو الأرض أو الجزء العلوى من أجسام الراقصات . هناك مجموعة من الأغنيات التى تغنيها عادة مغنيات وهن يرسمن الرسومات " المعقدة " على أجساد بعضهن البعض استعدادا للرقصات . و " الرسومات " جانب مهم فى القصة أو القصص التى تحكى .

وعرض " اليواوليو " محكوم إحكاما شديدا من خلال نظام قرابة " الوارلبيرى الذى يشرحه هنا جيئى هيريت نانجاراى :

" يحدد نظام قرابة " الوارلبييرى " كيف يمكن للأشخاص أن يتفاعلوا مع بعضهم البعض . ويحدد هذا النظام أيضا التزاماتنا تجاه الآخرين وعلاقاتنا مع بعضنا البعض . ويحدد من نتزوج . ويحدد أيضا الرسوم المسموح لنا برسمها على أجسامنا ، والحكايات التى نحكيها ، والرقصات التى نرقصها ، والأغنيات المسموح لنا بفنائها . وتظهر المشكلات عندما يحاول الناس العمل خارج هذا النظام . ونظام القرابة أعقد من أن نشرحه شرحا عميقا كهذا - فقد يقضى شعب الوارلبييرى حياته فى تعلم هذا النظام - ولكنى سأقدم شرحا بسيطا له ."

هناك ثنائية أسماء جلد فى نظام الوارلبييرى :

نانجاراى / جانجارى
 نابالجارى / جابالجارى
 نابورولا / جابورولا
 ناكامارا / جاكامارا
 نانجالا / جانجالا
 نامبيجينبا / جامبيجينبا
 نابانانجا / جابانانجا
 نابانجارى / جابانجارى

وأنا امرأة من مجموعة النانجاراى الجلدية . والأسماء الجلدية التى تبدأ بحرف النون أسماء نسائية . والأسماء التى تبدأ بحرف الجيم كلها أسماء رجالية . نانجاراى وجانجارى أختان وشقيقتان . ونابالجارى وجابالجارى شقيقتان وشقيقتان وهكذا .

الأمهات والبنات داخلتان فى مجموعتين وتدور أربع مرات . نبدأ بنا كامارا مثلا . إنتاها هما نانجاراى . ونانجاراى إنتاها هما النامبيجينبا ونابانانجا

ونابالجارى . والمجموعة الأخرى مثلاً تبدأ بنا بالجارى وابنتاهما هما نابورولا
ونابانجارى ونانجالا . وكما ترى تدور المجموعة أربع دورات . وبذلك نعرف من
هن أمهاتنا . وبالنسبة لأبائنا توجد أربع مجموعات تدور دورتين جانجارجى ابنه
جبابالجارى ، والآخر ابنه هو جانجارجى وهكذا . تدور الدورة دورتين . جابورولا
وجاكامارا . وجانجالا . وجانجالا وجامبيجنا . وجابانانجا وجابانجاردى . آباء
وأبناء .

(Herbert Nungarrai 1995 : 14-15)

إن نظام القرابة يحدد الوصول إلى المعرفة الطقسية ، أى أنه يعطى كل امرأة
فى المجتمع الحق فى تقديم فقرة " يواوليو " معينة ، وأن ترسم رسومات محددة،
وأن تحكى حكايات " جاكوريا " مختارة . وهناك شكلان من أشكال ملكية الطقس
أو إدارته :

" لكل إعادة سن " لليواوليو " فى " جاكوريا " معينة تكون النساء إما " كيردا " أو
كوردونجورلو " . " الكيردا " مالكات أو رئيسات تابعات لجزء معين من البلد أو
المكان ، وبذلك تتبع حلم ما من جانب أبيهن . النساء الكوردونجورلو حارسات
أو مديرات خشبة المسرح أو " مديرات " البلد أو الحلم من جانب الأم . ويجب
أن تكون النساء " الكيردا " والكوردونجورلو حاضرات كى تستطيع سن
" اليواولو " بشكل سليم . تنقش المرأة " الكوردونجورلو " رسوم " الجوكوريا "
على جسد المرأة " الكيردا " ، وتقضى وهى ترسم ، أحياناً ترسم النساء طوال
اليوم ، ويفتخن اليوم كله ، للاحتفال . ويمد ذلك تبدأ نساء " الكيردا " الرقص .
تقوم نساء " الكوردونجورلو " ، حارسات ذلك الحلم ، بوظيفة " مديرات خشبة
المسرح " أو " مخرجات " . فهن مسئولات عن التنظيم الصحيح للاحتفال ،

وقد يوقفن ، فى أى وقت ، الاحتفال أو يصمرن على تقديمه بطريقة أخرى .
وإذا ظننت نساء " الكوردونجورلو " أن نساء " الكيردا " يؤدين أى جزء من
الحفل بصورة غير صحيحة يمكن أن يوقفهن ، أو استبدلهن أو التدخل فى
الحفل بأية طريقة يرغبنها .

(Herbert Nungarrayi 1995 : 17)

هذا الإزدواج فى المسؤولية بين الكيردا و " الكوردونجورلى " له أهمية كبيرة
لأى بحث فى نقل مكان الطقوس . فهذه الازدواجية وظيفتها هى العمل كنظام
تفتيش وتوازن يضمن احتفاظ الطقس بشخصيته الجوهرية . والعلاقة البنائية
بين " الكيردا " والكوردونجورلو يضمن أن تظل المسؤولية الطقسية حوارية ، وأن
يستمر الحوار متصلا ، وأن تكون هذه المسؤولية جزءا من ممارسة الطقوس
الاحتفالية . لقد ساعدت ازدواجية المسؤولية طائفة " الوارلييرى " على مقاومة
ضغوط ثقافة السلعة السائدة فى استراليا والهادفة إلى صبح الموروث الثقافى
بالصبغة المادية وتحويله إلى ملكية فردية خاصة ^(٣١) .

العرض لكارديا (الاستراليين البيض)

قدمت عروض اليوأوليو فى أماكن مخصوصة فى المدن أمام الكرديا أو
الاستراليين البيض . منذ منتصف السبعينيات جاءت الدعوات الأولى من الكارديا
فى مدينة أديلايد وارتبطت بإنشاء متحف نساء " يونيدومو " ، ولم يكن العرض
يهدف إلى مجرد العرض ولكن للحفاظ على فنون الطقوس . وقبل استقرار
الطائفة كانت القطع الطقسية المدهونة " بالجوو " - الرسوم المقدسة القوية -

تحفظ فى مخابئ وسط أغصان الأشجار أو توضع داخل جزع الشجرة ، ولكن لم تكن هناك أماكن مهيأة لتخزينها فى " يويندومو " ، كما أنها كانت تتعرض للتلف بسبب الظروف الجوية . تم إرسال كل من جودى جرانايتس نامبيجيما ودارى جامبيجيما إلى أديلاید للتحدثا نيابة عن الطائفة :

" لقد طلبنا منهم أن يرافوا بنا لأن جميع قطعنا المقدسة مخبأة فى أماكن يطولها الماء ويتلفها . وقتنا لهم إذا أعطيتونا المباني سنعلم البيض الحكمة بأن نرسم على أجسادنا الرسومات ونرقص " سنمطكم المباني التى تحفظون فيها قطعكم الخطيرة والمقدسة وتحمونها من الأمطار " . وطلبنا من البيض أن يأتوا إلى المنطقة المكشوفة بين المباني الجديدة . وجاء بالفعل كثير من البيض فى طائرة كبيرة . وضع جميع الزوار مالا فى " الباراجا " ودخلوا مبنانا لينظروا إلى " الكوروارى " ، وبدأنا الرقص . كنا نحمل الرسومات . كان " النامبيجيما " و " النابورولا برسوماتهم . وقال الزوار إن الرقص جيد . وبعد مرور بعض الوقت تحلقوا حولنا وقالوا " إذا استمددتم سنمطكم منحة لتأتوا إلى أديلاید " ، فملا وفروا لنا التذاكر وسافرنا بالقطار رجالا ونساء إلى أديلاید لنرقص "

(1998 مقابلة ، *Granites Nampijimpa*)

كانت الجولة الأولى التى قدم فيها " اليويندومو وارلبيرى " عروضهم فى المدن الأسترالية الكبرى فى أوائل السبعينيات ونظم تلك الجولة متحف جنوب أستراليا . كانت تلك أول رحلة فى سلسلة رحلات كثيرة فى جميع أنحاء أستراليا . ومن خلال متحف المرأة وفى السنوات التالية تلقى مركز المرأة اليويندومو ومعرض وارلكورلانجو للفنون دعوات عديدة لرقص " اليواوليو " فى مدن داروين وأليس سبرنجز وملبورن وأديلايد وبيرث وسيدنى . فى قصة جودى

جرانائيتس نامبيجيمبا عن افتتاح متحف المرأة نجد أن معظم الموضوعات التي جاءت في وصف الجولات التالية جاءت في زمن المضارع ؛ يؤدى اليواوليو بتسلسل صحيح أصحاب المرض التقليديون ؛ يهدف العرض إلى تعليم الاستراليين البيض ومقابل أجر يتم الإتفاق عليه مسبقا ؛ يتذوق الجمهور المرض ويكمل مهارات الراقصين ؛ تعد تفاصيل جدول الرحلة ووسيلة المواصلات جوانب مهمة في القصة .

من غير الممكن إنصاف نطاق ومدى عرض " اليواوليو " المقدم في مدن استراليا خلال ٢٥ عاما الماضية . وفي محاولة لإعطاء القراء فهما لتقاليد المرض سننظر نظرة تفصيلية إلى واحد من عروض " اليواوليو " الذى تم تقديمه في جولة تمت في جميع أنحاء استراليا . تعتبر جورنا نلسون نابورولا وأختها بيغى بولسون نابورولا هما " كيردا " بالنسبة لمرض " اليواوليو " القائم على جوكونيا اليوم الكبير واليوم الصغير . ويتعلق عرضهما " اليواوليو " بمعركة بين اليوم الصغير (نجلاجيئى) وهم شعب من " وابورتارلى " واليوم الكبير (يارلا) وهم شعب من " يوموريا " وهى المعركة التى تنتهى عندما يدرك قائدا الجيشين ألا طائل من وراء مزيد من المذابح ويتفقان على إحلال السلام . هذا القرار ومعه إمكانيات الشفاء التى تبرز بعد المعركة هما أهم ما فى الجوكونيا . تحكى حكاية المصالحة بين الزعيمين ليدى نيلسون ناكامارا التى تشارك ، بصفتها عممة ، هذا الحلم مع بنات أختها النابورولات :

وحيث جلس أبوا الشعب ، ذلكم الاثنان ، الكبيران ، ليتقاتلا ، أهم رجلين النجار ديلبي والوابورتارلي ، اليام الكبير واليام الصغير . جلسا وهما يتواعد أحدهما الآخر . جرح بعضهما الآخر يوحشية ، في نفس الوقت قتل كثيرون آخرون بعضهم البعض ، قتل كثيرون آخرون بعضهم البعض بنفس الطريقة ، بنفس الطريقة في ذلك الوقت . واصل آخرون الدفاع عن أنفسهم فإن دراوا عن أنفسهم الأقواس ، اقترب الرجلان من بعضهما البعض ليحل السلام . هما نفس الرجلين الواقفين هناك ، أحدهما في الجنوب والآخر في الشمال . يقفان هناك حقا ، ذاكم مكان مقدس جدا ، هو في الحقيقة مكان سرى .

(Rockman Napaljarri and Cataldi 1994 : 109)



نساء الوارلبييري يطلين أجسادهن استعداد للعرض

فى قصصهن التى يحكىن فيها حكاية جولتهن فى خمس مدن استرالية كبرى ، شرحت جورنا نلسون نابورولا أنهم أخذن معهم " ذلك البلد الكبير جداً ، وذلك الحلم الكبير جدا الذى تقاثلن فيه " وأنهن حملن الأيام الكبير واليام الصغير ويرقة الفراشة " كما لو كانت أقارب " (٣٢) . أكدت أن نابورولا وناكامارا هما الوحيدتان المخولتان حق حمل هذه الأحلام . وردا على أسئلة تتعلق بالمروض أجابت بأن الجماهير أحبت بصفة خاصة رقصة اليام الصغير وأتتا كما " سعيدات جدا ولم نصب بالمصيبة . فلم يخيفنا البيض . فقد رقصنا بقوة ، وحفظنا رسومات " الكوروارى " بقوة ... وسوف نستمر على هذا إلى الأبد " .

وعلى الرغم من الأهمية الطاغية للمكان فى ثقافة الوارلبيرى فإن النابورالين يعتبرون أنه من التناقض عرض " اليواوليو " خارج بلدهم (٣٣) . وهم يعتقدون أنهم يعملون الجاكوريا إلى المراكز الحضرية فى استراليا وأن أرضهم تسافر معهم مجازا . ويعتبر تقديم المروض لغير السكان الأصليين تأكيد للهوية الثقافية وليس تقليلا من شأن الثقافة أو إفسادها ، ولكن مفعول الطقس قد يتحول طبقا للمكان . وعندما يتم تقديم اليام الكبير واليام الصغير فى بلد الوارلبيرى ، فإن قوة الكوروارى تدخل الأرض وتساعد النباتات على النمو . تقول بيجى بولمسون نابورولا :

" نحن نغنى الأغنية والرسومات . تدخل الأغنية الأرض ومنها تعود . ينمو النبات، ويبدو مثل النبات ، نبات اليام الصغير ذو الأوراق الرضيعة ، اليام الصغير والبراعم الخضراء الصغيرة ، بعد ذلك ينمو النبات وينمو كل شئ ويكبر ونفس الشئ يحدث لليام الكبير . نحن نتعرف على كل شئ نحن نتعرف على الحلم كله " .

فى سياق حضرى ، تتحول قوة الطقس ويشعر بها الناس فى داخلهم . تقول ويندى نانجاراى ، وهى توندونجورلو " نتيجة الحلم بعد الرقص واختفاء الرسومات من على الجسم يستفيد النساء ويصبحون سعداء " وتكمل بيجى " نعم هذا صحيح " يصبحون سعداء ، الأشخاص الذين ينتمون للرسومات وللأحلام يصبحون سعداء " .

لا تتخذ قرار تقديم عرض معركة الهام الكبير واليام الصغير النابورورات وحدهن . فقد يحدد سلفا اختيار اليوأوليو تركيبة المجموعة المشتركة فى الجولة، ولكن عناصر العرض الدقيقة يجب التفاوض بشأنها كما تقول أولدفيلد نابالجارى : " تخبر الكوردونجورلو الكيردا بما يجب أن ترقصه وما لا يجب فى أى موقف من المواقف ؛ تضع الجوكوريا إطارا لليوأوليو ، ولكن سلاسل الرقصة والأغاني والرسومات الدقيقة مجازية فى القصة ، ومن الممكن اختيار عناصر لكل عرض . وتمتد عملية الاختيار هذه على طبيعة الحدث وتركيبه الجمهور ؛ فعرض اليوأوليو يحتوى على عناصر كثيرة يمكن أن يراها من لم ينضم للطائفة بعد ، ولكن العناصر المقدسة والقوية يجب أزالتها قبل عرض اليوأوليو أمام الكارديا .

ولعل المثال الواضح لهذه العملية الخاصة بالرقابة الانتقائية يظهر فى الوصف الذى تقدمه لوسى كينيدي نابالجارى ، الأم المصنفة للنابورورات ، لعرض من عروض اليوأوليو قدم فى مدينة سيدنى ويقوم على الناجارلو جوكوريا . وبصفتها مالكة رئيسية لهذه الجاكوريا تصفها لوسى كينيدي نابالجارى بأنها

"قصة كبيرة جدا ، إنها ليست قصة فاترة ، بل هي قصة شديدة الأهمية وتنتمى لجدودى ولعماتى . علمتى عماتى ، وتعلمناها بآذاننا بطريقة وارلبيرى " . فى القصة يغوى رجل امرأة من الشرق بفناء " أغنية حب وهو يغزل شعرها ، وينقل الشعر من المفزل ويمشى وراء المرأة " ويجذبها نحوه . وتحتوى الغواية الموصوفة فى القصة على اتصال بين شركاء فى الجلد وتهدف إلى تحذير النبات من الجنوح . أغنية الحب ، أو اليلينجى ، التى تصعب " الناجرولو يوأوليو " تعد شديدة القوة ، وبينما يجوز للرجال مشاهدة الرقصة عن بعد وسماع الأغنية فإنهم قد يصابون بالغثيان " . ولهذا السبب لم تُغن الأغنية فى عرض يقدم فى المراء فى سيدنى .

وعلى الرغم من استبعاد العناصر المقدسة أو القوية من اليوأوليو ، فإن غالبية النساء اللاتى أجرين معهن مقابلات صمن على أن العروض التى يقدمنها فى المدن الاسترالية هى نفس تلك العروض التى قدمت فى سياق تقليدى . وطبقا لكارى روس نابالجارى " تحتضن " الراقصات المنظر الخلوى :

" عندما يدخلن الحلم وهن يقنين . قد يكون البلد الفعلى غير منظور ، ولكن يمكن لهن أن يرويه . إنهن يسمعهن فى آذانهن ، فى الفناء ، وفى الرسم فالرسم يأخذهن إلى بلادهن " .

على مستوى شخصى ، تتمتع الوارلبيرى بتجربة التجوال ورؤية بلاد الشعوب الأخرى . تشرح دولى دانيال نامنى جينبا ذلك قائلة : " أنا امرأة فخورة ، حين أسافر ترفع معنوياتى . أصبحت أكثر سعادة . أحببت مشاهدة أماكن مختلفة " .

وفى لاجامانو ، حيث تقل فرصة السفر ، تصبح فرصة التجوال أكثر ترحيبا .
وتقول ليدى نيلسون ناكامارا " نحن حريصات على الذهاب إلى هذه الأماكن".
وتضيف قولها : " ونحن حريصات على السفر وتقديم الرقصات . إذا تحدث
البيض إلينا ودعونا يسعدنا تلبية الدعوة " . وتعرب ميزى نابانجاري عن رغبة
قوية في مشاهدة " الكارديا " " اليابا " (وارلبيري) وهما يميلان معاً ويشركان
الثقافتين معا :

" يسعدنا أن نمرض لكم كل شيء ، وربما تسمعون أيضا عندما يحدث ذلك .
سوف نكون جميعا معاً . إذا عرضنا عليكم هذه الأشياء ستصبح حينئذ شيئا
واحدا . ويسعدنا أن نمرض أشياءنا لشعب الأبورجين والبيض ، ونقول للناس
إذا أردتم أن تعرضوا علينا أشياءكم سنعرض بضاعتنا " .

اتجاه ميزى نابانجاري ليس متطابقا ، والنساء في يونيندومو أكثر تحفظا
وهن يؤكدن أهمية التبادل الثقافي كوسيلة من وسائل تعليم " الكارديا " ومشاركة
معرفةتهن على أمل أن يحترم الاستراليون غير الأصليين تاريخهم ويفهموه
ويصحبوا ، حسب تعبير روس نابالجاري ، " أكثر سرورا وودا " . ولكن هل يفعلون
ذلك ؟ لقد حان وقت الالتفات للنصف الآخر من التبادل الثقافي في المدن
الاسترالية واستكشاف المعاني الرمزية التي يعزىها إلى عروض الوارلبيري
جماهير من غير السكان الأصليين .

الرموز الحضرية

نساء الوارلبيري على دراية واضحة بالقيمة الرمزية لمروضهن ويقمن
بالتفاوض بشأن أجورهن وفقا لهذه الدراية . وتضمن السياقات التي يقدمن

العروض من خلالها أن يبدى الجمهور احتراما وتقديرا وأن يضيف على "اليوأوليو" أهمية رمزية ، حتى لو كان شكلا من الأشكال التي تحمل معنى تقليدية . إن اهتمامنا بالقيمة الرمزية لعرض الوارلبيرى يأتي فى إطار استخدام هذه العروض كعلامات تضيف الشرعية على الدولة . دعيت نساء وارلبيرى إلى فتح بضاعتهم . وبينهن قدمت النساء اللاتى أجرينا معهن مقابلات فى لاجامانو ويويندومو عروضاً أثناء افتتاح مبان أو معارض تتعلق بالمؤسسات الحكومية التالية : مركز أراالوين للفنون وكلية إيارا فى أليس سبرنجز ومبنى البرلمان وجامعة نورذرن تريتورى وقاعة الفنون ومبنى المحكمة الجديد فى داروين ، ومركز تاندانيا للفنون ومتحف جنوب استراليا فى أديلايد ، ومتحف سيدنى . ولا يعد مفهوم افتتاح موقع مهم غريبا على " الوارلبيرى " إذ أنهم يصفون عملية جميع الاحتفالات بأنها مثل افتتاح " الجاكوريا " . ومن المفارقات أن " الوارلبيرى " الذين لم يحولوا ثقافتهم إلى سلعة أبداً بيناء الأنصاب ، يقدمون احتفالات تضيف شرعية على الرموز المادية للثقافة التي اغتصبت أرضهم .

إن تصنيف " اليوأوليو " كطقوس يتم من خلالها الاحتفال بلحظات الفخار الوطنى وبالمجتمع يضعه فى دور المحتفلين الذين يباركون أو يقصدون رموز الأمة . فهم يمنحون هذه المؤسسات حساً تاريخياً ويضيفون عليها شرعية بصفتها الممثل الثقافى والقانونى والمياسى للشعب . وفى بلد لا يزال مبدأ الاستعمار المؤسسى يلقي معارضة فيه ، وبدأت فيه عملية المصالحة بالفعل ، يخلق إدخال " اليوأوليو "

فى الاحتفالات المدنية وهما بوجود انسجام اجتماعى كما يعطى ذلك صورة لتاريخ لم ينقطع ، وضعت فيه نساء الوارلبرى كممثلات الماضى ، بينما يمثل افتتاح مبنى مدنى جديد التقدم والمستقبل . وفى داخل هذه الحكاية من الممكن لنساء الوارلبرى واليوأوليو أن يمثلن ماضيا سلفيا مشتركاً للسكان غير الأصليين متعددى الثقافات . يصبح هذا الإحساس بالتواصل التاريخى ممكناً فقط فى بلد يحتوى فيه الخيال الشعبى على طرق أقامتها نظرية التحليل النفسى والنشوء والرقى ، تلك الطرق التى تربط السكان الأصليين ونشوء الجنس البشرى ورقىه .

(Freud 1938 : 15)

ويشير لاتاس ، فى تحليله لأحدث مظاهر " التكلم البطنى " الثقافى ، إلى أن صور الأبورجين قد استخدمتها الدولة كرمز للوحدة لدفع المخاوف المرتبطة بتعدد الجنسيات وما يترتب عليها من مخاطر " الانقسامات العرقية واللغوية الناجمة عن الهجرة " .

(Lattas 1990 : 60)

ليس التناقض الحقيقى بين المعارضين والجمهور ، ولكنه بين المعارضين والدولة . " فالوارلبرى " واقعون فى مصيدة : فبجهودهم فى سبيل تعليم الاستراليين غير الأصليين يضفون شرعية على دولة تكرمهم حقوقهم ، وينكارها لهم ولحقوقهم الجماعية فى حكم ثقافتهم حكماً ذاتياً .

لا تقدم عروض " اليواوليو " " للكارديا " فحسب ، بل تقدم إلى جانب خارج إطار تحويلها إلى سلعة فى السوق من خلال نظام للتبادل الثقافى بين العشائر الأصليين . وتكمن أهمية هذه المواقع البيثاقية فى صلتها المعاصرة بالمرأة بصفة هذه المواقع ممارسات طقوسية حية تقدمها النساء للنساء . وتلعب هذه المواقع البيثاقية دورا تريبويا ولكن لا توجد بها أية قيود أو مخاطر نعرفنا عليها فى نقل مكان العروض الطقسية إلى المراكز الحضرية . وفى بيثة ينفصل فيها الرجال عن النساء ، فإن عناصر " اليواوليو " التى لا تعرض أبدا فى المراكز الحضرية تصبح جزءا من العرض . ومشاركة المعرفة الطقسية المقدسة المهمة بين نساء السكان الأصليين هى الوظيفة الرئيسية للتجمعات . ولهذا السبب من غير الممكن بالنسبة إلينا أن نقدم للقراء أية معلومات عن تنظيم أو طبيعة هذه الأحداث . وقد تتعرض العروض الطقسية لخطر المتاجرة ، ولكن تقاليد نفسها لا يمكن اختزالها وتحويلها إلى قطع متحفية ، فهى ظواهر ديناميكية متغيرة .

الخاتمة

هناك تواز واضح فى الأهداف المعلنة لمقدمى الطقوس التى بحثناها فى هذا الفصل، هناك نية تريبوية مشتركة بين نساء "الوارلبيرى" وفرقة الشامان الكورية بقيادة كيم كوم هوا تجاه الجماهير الحضرية الاسترالية . فهم يقدمون عروضهم بهدف تعليم الجماهير احترام وتقدير ثراء ثقافتهم ونظم عقيدتهم . كما أنهم يعتبرون جمهورهم ذا نفوذ . وإذا ما قدر لكيم كوم هوا النجاح فى رفع مكانة الشامانية كديانة رسمية فى كوريا فإنها بحاجة إلى مكانة دولية . وإذا أراد الوارلبيرى أن ينجحوا فى حملتهم السياسية الأوسع الرامية إلى تحقيق المصير ، فإنهم بحاجة إلى مساندة الاستراليين غير الأصليين.

ورغم أن الرغبة فى التعليم هى الرغبة السائدة فإن المعارضين يعلمون تمام العلم القيمة المالية لطقوسهم، ويتفاوضون على أجور لا تمكس القيمة الرمزية فحسب بل الروحية " للكوت" و "اليواوليو". وحينما ينشب نزاع بين المعارضين ومنظمى الجولة يكون لأسباب مالية .

هناك فاصل واضح بين نوايا الفنانين وتوقعات الجمهور ، ولكن بالنسبة لكلا الطرفين يعد العرض مرضيًّا . وهذا التناقض موجود فى قلب هذا الموقع البيثاقفى . من ناحية يبدو أن عرضًا بيثقافيا يمكن أن يتم على مستوى مرضى حتى حين تكون المعانى المستقاة من جانب ثقافة ما على صلة غير وثيقة بالمعانى التى استثمرتها الثقافة الأخرى. ومن ناحية أخرى من الممكن أن يحدث تحول فى هذه الرؤى المتنوعة خلال طقس ما بسبب طبيعة العرض الحى . ويتم توقع

استراتيجيات الوارلبيرى والشامان، بناء على هذا الافتراض، فإذا ما جعلوا الجماهير تآلف وقائع ممارساتهم الثقافية والروحية فيمكنهم حينئذ تقويض الإسقاطات الأكثر تدميراً التي تربطهم وتجعلهم علاقة خيالية ثنائية مع الثقافة الاسترالية الحضرية . ومن السهل نسبياً ملء فراغ أو سد نقص " بآخر" غير مالوف أو أجنبي - كل ما هو مطلوب هو عملية إسقاط بسيطة- ولكن الألفة تنقص من قدرة "الآخر" الأجنبي على حمل هذه الأبنية الخيالية. ويجعل الجماهير يأنفون وقائع "الكوت" و "اليوأوليو" قد يكون من الممكن زيادة احترام هذه الممارسات الثقافية.

ولكن هذه لعبة خطيرة . فالمعالجات اللازمة لرعاية احتياجات الجمهور الحضرى الأسترالى تشتمل على الإتجار بالممارسات الروحية، فإذا كان المرض فى متناول جمهور عام عنده معرفة ضئيلة أو لا يملك أية معرفة بالسياق الطقسى التقليدى فيجب حينئذ معالجته ليؤكد على المشهد ويجب أن يتواءم مع التقيد المكانية والزمانية. وتهدد هذه المطالب الممارسة الطقسية ، ولكن نساء الشامان والوارلبيرى الكوريات ينفين ذلك بشدة ههن يعتبرن أنفسهن على سيطرة تامة بعملية المعالجة ويتقنن بآلهتهن أو أسلافهن.

فمادام يؤدى المرض بإخلاص ويحتفظن بطاقتهن الروحية فإن جوهر الطقس يظل قوياً .

لقد ذكرنا أن "الكوت" بيع للجماهير الأسترالية بصفتها منتجاً من منتجات عصر ما بعد الحداثة التى يمكنها أن تسد نقصاً روحياً خيالياً مقابل ثمن تذكره

مسرح . وإذا ما كان هذا هو الإطار العام للتوقعات وطريقة الاستهلاك فلا عجب أن تعكس المقالات النقدية بعض الغضب والمنحط على هذه التجربة. تمثل المضمون الروحي للكوت في الحركات الجسمانية المؤلة والصعبة التي قدمها الشامان، ولكن هذه العناصر العرضية قدمت في الصحف كما لو كانت مشاهد من أرض العرض على مستوى تداخل الموضوعات ظل الشامان " آخر" أجنبي يقدم تلقسًا غير مفهوم . ربما زاد أفراد داخل الجمهور فهمهم للشامانية الكورية بعد أن شاهدوا العرض ، ولكن علاقتهم بالحدث ظلت علاقة مشاهدة ثقافية . لقد أعيد التأكيد على فضاء الهوية الذي يسكنه الجمهور في اختلاف هذا الفضاء ولكن لم يتم تمديله بهذه المقابلة مع تلقس منقول من مكانه .

على النقيض يبدو التحول في الذاتية وقد صاحب عروض "اليوألويو" . ويتم ممارسة هذه الطقوس للسكان الأصليين خارج مواقعها التقليدية المرتبطة بالمرض الحى في استراليا وتحيطها لحظات الزهو المدنى. لقد أعيد نقش هذه الطقوس من جانب السياق الاجتماعى كى تصبح رمزاً للوحدة الوطنية . إلى هذا الحد يصلح "اليوألويو" كجزء من نوع "المروض التى تخدم الدولة"، لأن فضاء هوية الجمهور يتحول ليحتضن الصور الوطنية التى يلعب منها السكان الأصليون دور الأملاف.

ومن الواضح أن ليس نية المعارضين أن يلعب "اليوألويو" دور لبنة فى جدار الهوية الثقافية للمواطنين الاستراليين، ولكنهم لا يستطيعون التحكم فى عملية التكلم البطنى وهذه والتى تسفر عن اندماجهم الرمزي فى الجماعة .

فى الفصلين القادمين من هذا الكتاب سنبتعد عن قضايا المسرح الكبيرة (القصة والطقوس) للنناقش موضوعاً أقرب صلة بالمرض مثل الفضاء والأجسام. يعالج الفصل الثالث الفضاء فى شكل فضاء المسرح وكذلك الفضاء الثقافى العام والمجازى . ونبحث أيضاً فى فقد آخر ومختلف يعزى لموضوع يرتبط بعصر ما بعد الاستعمار ألا وهو فقد الفضاء والأرض والإقليم وهو الفقد الذى يجد تعبيراً حرفياً ورمزياً فى مفهوم الوطن من هذه التركيبات الفضائية نبدأ استخلاص النتائج الخاصة ببناء فضاءات الهوية الشخصية .

الفصل الثالث

تقسيم الفضاء إلى طبقات

تنظيم خشبة المسرح وتذكر " الوطن "

" الثقافة لا تكرر نفسها أبداً تكراراً تاماً بعيداً عن الوطن" .

(Young 1995 : 174)

" توظف الدراما الحديثة بادئ ذي بدء ، من بين واحد من خطاباتها التأسيسية، علم رموز غامضاً ومحددًا ثقافياً ، وفارغاً من كل تلك التدايعات القوية والممزقة للفضاء بالشكل الذي تم به تنظيم التدايعات عن طريق مفهوم الإنتماء."

(Chaudhuri 1995 : xii)

انتابني حنين إلى الوطن وأنا لا أجد مكاناً أوى إليه ... ويدا المكان الذي افترقته أحياناً مثل ذاكرة طفولة رغم أنه لم يكن لي مكاناً طفولياً . بل كان مكان تبادل وصحبة وإبداع وإحساس وسهولة في الجمجم ، وفضول إلى ما يمكن للأشياء الجديدة أن تفعله في العالم ، وأمل نابع من ذلك الفضول والأمن والحب .

(Pratt 1984 : 24)

في الفصلين الأول والثاني درسنا الطرق التي تقدم القضايا العام والخاص المرتبطتين بالأمومة والفقدان بصفتهم نموذجاً مفيداً لتحليل الترجمات

والمعالجات البيثقافية للقصص المسرحي والمقوس . ويركز هذا الفصل على المادية المحددة للفضاء في المسرح . وهدفنا هو تحديد الازدواجية العامة والخاصة في إطار الفضاء الحقيقي والفضاء الخيالي ، خاصة في سياق فضاء "الوطن" : أي الوطنين العام الخاص للفضاء الجغرافي والسياسي واللذين يشعر المرء تجاههما بالانحياز . وبينما كان بناء فضاءات الهوية مهما في الفصلين السابقين ، فإن الاستكشاف في هذا الفصل يركز على منحى مختلف تجاه تكوين الهوية القائم على تفسيرات عديدة " للوطن " . ويعد رسم فضاءات الوطن الجغرافية والسياسية والشخصية هو هدف هذا الفصل ، وليس تقديم تخريب اقتصادي أو نسوي " للوطن " كمجال قاصر على النساء . وتقدم المسرحيات التي ندرسها في الفصل الحالي ، في خلال استكشافها لهذه الفضاءات ، رحلة إلى مكان تقدم المسرحيات ذاتها سفراء إلى المستقبل لتشكيل وطن جديد يجمع مجالات فضائية بيثقافية عديدة .

والوطن بالطبع قسم ضخم ولذلك فقد حددناه بالعودة إلى الوطن في إفريقيا . وكما نوضح في موضع لاحق من هذا الفصل يعد عهد ما بعد الاستعمار واحداً من أكثر المواقع تبادلاً للثقافات في الخطابات الاجتماعية والثقافية والجغرافية والسياسية ، حتى إذا سببت اختلالات التوازن الكبرى الناتجة عن الاستعمار في بقاء الطبيعة البيثقافية للعهد الاستعماري غير معترف بها . وكثير من الاستراتيجيات التي اختارت المستعمرات تطبيقها لاحتواء آثار الاستعمار تحتوى على وسائل بيثقافية مثل استخدام التهجينات الثقافية وكسر الحدود (من حدود جغرافية وسياسية إلى حدود الهوية) . ويساعد تركيزنا على إفريقيا في

هذا الفصل على زيادة تحديد تحليلنا وكذلك فى تعزيز الإرث الأفريقى فى التاريخين الاستعماري والبيثقافى . وكانت استكشافات " أكثر مناطق أفريقيا سوادا " - واستعمار القارة فيما بعد - انتصارات ملحوظة للاستعمار الأوروبى . وتظل أفريقيا واحدة من المواقع الشهيرة بين الممارسين الأوروبيين الباحثين عن مادة بيثقافية (سواء أكان ذلك على أساس التبادل الملتزم أم التبادل غير المصرح به) ^(١) . وتنظر إلى مسرحيات مكانها أفريقيا تعود فيها النساء من قارة أخرى أو من جزء آخر فى أفريقيا ، وفيها يتداخل فضاء الجسد الأمومى مع الفضاء المسرحى ومع العودة إلى الوطن . وهذه المسرحيات هى " مأزق شعب " (١٩٦٥) للكاتب الغانية أما آتا أيدو ، و " لقد عدت " (١٩٨٨) للكاتبة المسرحية الجزائرية فاطمة جالير بوريجا ، و " هل رأيت زانديل ؟ " (١٩٨٦) للفنانات جسينا ملوب ومارلين فانرينيه و تيمبى ما تسالى والفنانون الثلاثة من جنوب أفريقيا . وتدرس كل مسرحية من المسرحيات بعضا من الوقائع السياسية الحالية للنساء فى أفريقيا وهى الشتات الأفريقى .

ويسير الفصل الحالى تجاه دراسة فضائية الذاكرة الشخصية أو الثقافية فى سياق بيثقافى . ونبحث ثلاثة أنواع رئيسية من الفضاء هى فضاء المكان (أو مكان المسرحية وزمانها) ، وفضاء المسرح (التصميم المعماري والإنتاجى) ، والفضاء الجغرافى والسياسى (الذى تحدده قصة المسرحية) . وكما سنرى فإن هذه الأبعاد الفضائية غير كافية لتحليل الفضاء البيثقافى . ونتيجة لذلك سندرس مكان الفضاءات التى ليس فيها مكان مادي ولكنها تحدد محيط الفرد بل وهويته . وفى سبيل هذه الغاية ننتقل من فضاء حقيقى (جغرافى وسياسى

ومعماري (إلى بناء فضائي خيالي (يطلق عنانه الاستعارة أو المجاز المرسل) . وهذا الفصل في حد ذاته رحلة خلال طبقات الفضاء أطلقتها اللغة وعرض هذه المسرحيات الثلاث ونحاول تقديم تحليل للطرق التي يحدد بها الفضاء طبيعة المقابلات البيثقافية والطرق التي يمكن بها استغلال الفضاء وتوظيفه في العرض البيثقافي . أولا يجب أن نعالج مشكلة تكوين الفضاء نفسه .

أبنية الفضاء

" يساعد بناء الفضاء في الثقافة (والمسرح) على تحديد النظم الاجتماعية للمعنى والتمثل . وفي واحدة من أهم الكتابات عن الفضائية يؤكد مايكل دي سهرتو أن " الممارسات الفضائية تقيم سرا بناء الظروف المحددة للحياة الاجتماعية " (١٢)

(De Certeau 1984 : 96)

" ويحتاج المرء إلى دراسة أثر التصميمات المعمارية المختلفة بما في ذلك معمار المباني المسرحية لفهم الكيفية التي يحكم بها تنظيم الفضاء الوجود الاجتماعي. ولعرض خصوصيات الفضاء وأنواعه يحل إدوار سوجا الفضائية إلى علاقات ثلاثية متداخلة تقدم صيغة لفهم مكونات الفضاء الاجتماعية والبدنية والذهنية."

(Soja 1989 : 120)

وترسم هذه المكونات الاستخدامات الأكثر تحديدا للفضاء المسرحي التي يحتضن بمقتضاها المسرح بوصفه فضاء اجتماعيا مادية المبني المسرحي والفضاءات الذهنية والتي يبنى من خلالها الجمهور المعنى . وتتكون هذه

الفضاءات الذهنية عن طريق تداعيات مجازية قادمة أساسا من لغة النص وكذلك من التداعيات التي ولدها نص العرض .

وينظر إلى الفضاء غالبا على أنه غير محدد وفارغ أحيانا مما يصعب تماما إمكانية تحديد الفضاء بشكل نهائي . ولكننا مع ذلك نستطيع أن ندرس كيفية تكوين الفضاء للواقع الاجتماعي والمعنى ، خاصة حيث تعكس المعاني التي يبينها الفضاء أيديولوجية سائدة . والأصعب تصور كيفية استبعاد التشكيلات البديلة أو الهامشية من خلال محددات فضائية . ويعد تنمية هذا الحس الإدراكي جزءا من النظريات النسوية وما بعد الاستعمار المعاصرة التي تلقى الضوء على الطرق المبنية بشكل اجتماعي والتي يحد فيها الفضاء النساء والموضوعات المستعمرة أو كليهما .

من المفارقات أنه بينما قد يبنى الفضاء بطريقة تستبعد النساء فإنه أصبح مرتبطا بالنساء وقد نتج ارتباط تعريف الفضاء بالنساء من الإدراك العام السائد بأن الفضاء سلبي وأقل ديناميكية من الفعل الذكوري الواضح في الفضاء أو عليه، كما نتج عن قدرة الرحم على الإنجاب ، وهذه القدرة تعد فضاء إنجابيا داخل أجساد النساء ^(٣) . تشرح سو هذا المجاز المتكرر شرحا وأقيا فتقول :

" يستقي جسد المرأة إدراكا لفضاء

له حدود ويمكن رسمه في خريطة ، فضاء

يمكن فهمه بشكل إجمالي حتى لو تم

تقسيمه داخليا أو نحته . والاستعانة

بالجسد النسائي في هذا المثال يقدم

فترة الفضاء ويؤمنها كوحدة واحدة

لها حدود ، أو كتوع من الحاويات .

(Best 1995 : 184)

ويتداخل بذلك الجسد الأمومي في الفضاء المسرحي الأمومي والذي يصور غالباً على أنه حاوية . ويجمع تحليلنا هذين التصويرين للتطويق أى أن الفضاءات المرتبطة بالنساء تظهر مع الفضاء المسرحي (أى الفضاء الذى يتولد عن طريق خيال الكاتب المسرحي ، وتصورات المصممين والمخرجين ، والتداعيات الفضائية لدى الجمهور) وكذلك المرتبطة بفضاء المسرح (مبنى المسرح ومكانه فى سياق اجتماعي) .

وبينما يشترك الفضاء الأمومي والفضاء المسرحي فى تفكيك الحدود الثقافية للفضاء عند نقطة الاشتراك فى تمثيل الاحتواء ، يشير هذان الفضاءان أسئلة تتعلق بالرموز السائدة المرتبطة بالجسد الأمومي على أنه تطويق . فى جسد الأم تشير مثل هذه الحدود مشكلات بطريقة مختلفة . تشير بست إلى المازق المتمثل فى استخدام الجسد النسائي المجازي لإعطاء الفضاء معنى :

” يبدو أن صبغ الفضاء بصبغة نسائية

يشير من ناحية إلى إنتاج كيان آمن

ومألوف ومحدد تحديدا واضحا والذي

يجب أن يكون ألفا أو قابلا

للسيطرة لأنه نسائي . ولكن على الجانب

الأخر يؤكد مثل هذا الإنتاج قلعا حول

هذا " الكيان " وحول الشكوك في حدوده " .

(المرجع السابق ص ١٨٣)

لا تقتصر " الشكوك في حدوده " من قيمته المجازية ، ولكن يمكن أن يصلح استخدامه في زعزعة استقرار الوداعة المرتبطة بصورة النساء .

هذا التداخل بين فضاء الجسد وفضاء المسرح يخلق نقطة التقاء بينثقافية محتملة للنساء القادِمات من ثقافات مختلفة يجتمعن معا في مبنى المسرح . وهذا لا يعني أن فضاء الجسد الأمومي (أو كيفية تمثيل الفضاء) سوف يحمل المعنى نفسه بالنسبة لجميع النساء بغض النظر عن خلفياتهن الثقافية . ومن المؤكد أن تعريفات فضاء المسرح - وتمثيل المكان والزمان داخل ذلك المبنى - متفاوتا متفاوتا كبيرا من ثقافة لأخرى ، الأخرى أن نقول إنه عند نقطة التقاء بينثقافية من المحتمل أن تفهم نساء قادمات من ثقافتين مختلفتين كيف يتفاعل فضاء الأمومة مع الفضاء المسرحي في ثقافتهن . ومن نقطة الالتقاء هذه يمكن لكل ثقافة أن تبدأ فهم كيف تبني الثقافة إلى أخرى الفضاء الشخصي والعام وهذه خطوة أولى نحو العمل في إطار الديناميكية الفضائية لثقافة أخرى ^(١) .

تبحث الأقسام الأربعة التالية الطرق الحقيقية والخيالية والرمزية و " المسرحية " لفهم الفضاء باستخدام مسرحيات " لقد عدت " و " مأزق شبح " و " هل رأيت زانديل " ؛ وبالتركيز على هذه الفضاءات المحددة ، يحاول هذا التحليل توفير فهم ظاهرة الفضاء في المرض البيثقافي كى نمزج الكيفية التى تستطيع بها ديناميكية الفضاء تعزيز بناء اللقاء البيثقافى .

الفضاء الحقيقى : الإزاحات الاستعمارية والمودة إلى الوطن بعد رحيل الاستعمار .

إن الفضاء الحقيقى فى المسرح ، والفضاء المرتبط بمكان العرض وزمانه ، وسياقه السياسى والاجتماعى ، وسياق مؤلفه أو فرقته ، هى الطريقة الرئيسية التى تفهم بها الجماهير العرض فى إطار العالم الخارجى .

الفضاء الجغرافى والسياسى وأثاره " الخيالية "

إن واحداً من أهم الفضاءات الحقيقية الكامنة تحت المسرحيات التى ندرسها فى هذا الكتاب هو " الفضاء الحقيقى " الاجتماعى والسياسى للتححرر من الاستعمار . إن الصراع الاستعمارى على الأرض هو فى حد ذاته تصور فضائى متقاطع وغطائى حسب وصف روبرت يانج^(٥) .

(Young 1995 : 173-4)

ظل الحديث الدائر حول الاستعمار يتركز على التبادل البيثقافى رغم أن فرض حكم استعمارى على شعب من الشعوب نادرا ما يخلق أساسا لتبادل

متساو . وغالبا ما نتج عن الالتقاء الثقافى مع الاستعمار خيانة ثقافية بعدها تضطر الثقافة الواقعة تحت الاستعمار إلى الاستسلام والتخلى عن استقلالها الثقافى وإرادتها السياسية للمستعمر . وقد تزايدت أشكال المقاومة للاستعمار الذى استعمر الشعوب وصاحب تلك المقاومة صراع على ملء الفضاء الحقيقى والمجازى . وتعتبر الاستراتيجية المباشرة لمقاومة الاستعمار ، وإعادة التوازن للتنظيم الفضائى الاستعمارى بديلا للفضاء الاستعمارى المحدد والمعرف تعريفا واضحا . والتنظيم الفضائى الاستعمارى هو اكتشاف ورسم خريطة ورسم حدود وتشكيل العالم من القرن الخامس عشر إلى أوائل القرن العشرين . ويعد هذا الموقع ذو التوتر البيئى موقفاً مهماً فى التفاوض الجارى بين الثقافة النازية والثقافة الوطنية ^(١) . السياق بعد الاستعمار الذى يعنى هنا هو العودة إلى أفريقيا ، تلك العودة التى أصبح يطلق عليها مجازا " العودة إلى الجذور " (وهى العودة المرتبطة بالشتات الأفرو أمريكى) والمقصود هنا هو عودة أحفاد العبيد الأفارقة إلى أفريقيا بحثا عن جذور أجدادهم . وقد ظهرت حركات عديدة حملت اسم " العودة إلى أفريقيا " فى الولايات المتحدة والبحر الكاريبى وفى أماكن أخرى ، وقد روجت هذه الحركات لأهمية العودة إلى أفريقيا عودة نهائية بهدف إصلاح ما حل بالقارة من فساد وتدمير على يد الاستعمار السياسى والفضائى . وغالبا ما تتفكك هذه الحركات عندما يثبت أن العودة الحرفية إلى أفريقيا قد باتت مستحيلة لأن القارة لم تعد الوطن المثالى .

والمسرحيات البيثقافية التى تولد مقابلة بين بلد أفريقى ومكان آخر تواجه الخيال الثقافى الغربى الذى يصور " أفريقيا " على أنها " قارة سوداء " ، وأنها

الفضاء البدائي والخطير الذي ظهر فيه الإنسان الأول البدائي . أما الصورة الشرقية لأفريقيا فتقدم جميع الدالات للانتشار أو الاستهلاك الأوروبي بغض النظر عن الصفات النمطية أو صحة هذه الدالات . على سبيل المثال " ترجم " فنانون المسرح في أوائل القرن العشرين شعبية الصور والفن الأفريقي " البدائية " إلى لحظة تأسيسية للمسرح البيثقافى المعاصر . والقارة الأفريقية طبعاً مؤلفة من بلدان متعددة ومتنوعة ومن ثقافات مختلفة ولغات كثيرة مما يجعل فكرة إقامة دولة أفريقية موحدة فكرة مستحيلة ^(٧) . وعلى الحركات الأفرو أمريكية والأفرو كاريبية إصلاح فكرة فضاء أفريقيا الموحدة وأن تعترف بآثار تحويل القارة إلى أسطورة .

واحدة من التراثات القديمة والقائمة على فكرة أن أفريقيا فضاء ينهل منه الغرب رموزاً خيالية هي صورة " الأم أفريقية " ، وهي صورة مثالية للنساء بوصفهن مولدات ولكن سلبيات . وتحفظ المسرحيات التي نعرضها هنا بإحساس بالصور الثرية للتقليد ولكنها تدحمن فكرة " الأم أفريقية " ، تلك الصورة التي تحاول تعريف النساء طبقاً لنموذج مثالي ثابت ^(٨) . ويحاول الفنانون الذين نعرضهم هنا إعادة صياغة الفضاء الإبداعى من خلال خط نسائى . وهذا بالطبع نشاط مختلف عن خلق الرموز المحدودة والنمطية لأمة تفترض أن النساء وكيالات للأرض أو صور للأم الأرض . بينما تناقش مسرحية " مأزق شبح " صورة " الأم أفريقية " بشكل واضح وصريح ، تركز مسرحية " هل رأيت زانديل ؟ " أيضاً على صور الأم ، بما فى ذلك الصراع بين الأمهات المتنافسات تقع أحداث مسرحية " هل عدت ؟ " فى الجزائر حيث يختلف دور الأمهات فى العالم

الإسلامى المتشدد لهذه المسرحية عن دورهن فى المسرحيتين الأخيرين . وفى كل المسرحيات تحاول النساء إعادة تقييم الأمومة والفضاء الوطنى فى سياقات تتركز حول المرأة . وأحد آثار إعادة التقييم هى أيضا أسئلة حول الطرق التى يتم بها تنظيم الفضاء المحدود .

المسرحيات

نعرض بإيجاز لقصص المسرحيات والمسابقات السياسية لفضاءاتها الوطنية هنا . تتملق مسرحية " مازق شبح " للمؤلفة آيدو بعودة الأحفاد الأمريكين للعبيد إلى أفريقيا . تتزوج يولالى يورك من آتو يوسون الطالب الغانى الذى يدرس فى نيويورك وتعود معه إلى غانا حين يتخرجان . لم تتحقق توقعاتها الساذجة عن أفريقيا ، كما خابت أيضا آمال عائلة آتو فى الشابين . تدور أحداث المسرحية فى عام تقريبا فى بيت أحد العشائر القروية للعائلة وهو البيت الذى يزوره الزوجان فى الاحتفالات والأجازات . وبعد مرور عام وعدم إنجاب أطفال تقرر العائلة إقامة احتفال حول معدة يولالى كى تساعدها على الإنجاب ، وهى تجهل حقيقة أن الزوجين استخدمتا وسيلة لمنع الحمل . يكشف آتو أخيرا هذا الخبر لأسرته التى يقع عليها الخبر كالصاعقة ولا تصدق (ضع فى الاعتبار أن المسرحية كتبت فى الستينيات) أنه بمقدور أية أسرة أن تمنع الحمل . تصاب الأسرة ويولالى بالصدمة بسبب عدم كفاية تفسيرات آتو وعدم اهتمامه . وتنتهى المسرحية بإمكانية عقد صلاح بين يولالى وحمايتها بمجرد أن تدركا أهمية العمل مما حول آتو وليس من خلاله . وكما يشير العنوان تقع المسرحية فى إطار

"مسرحيات المأزق" الغانية التى تقدم رؤى مختلفة لقضية معينة وتترك للجمهور مهمة الخروج من المأزق .

تعالج مسرحية " هل عدت ٩ " للكاتبة جالير بوريجا إرث التعمصب الدينى والجنسى الذى ظهر فى أعقاب استقلال الجزائر عن فرنسا عام ١٩٦٢ . نظرا لموقعها على الحافة الشمالية لأفريقيا تأثرت الجزائر تأثرا كبيرا بالثقافات والديانات الأخرى أكثر من دول تقع فى وسط وجنوب القارة .

وقعت الجزائر بين قوتى صراع أحدهما علمانية والأخرى دينية . تميل مسرحية جالير بوريجا إلى الجانب العلمانى . وتستخدم المسرحية هذه الخلفية السياسية فى تسليط الضوء على الفصل بين ثقافة الميلاد وثقافة التبنى . تبدأ المسرحية كتمص يعمل فى إطار كتابات " العودة إلى الوطن " . تزور الفنانة التى انتقلت من الأطراف إلى المركز الإمبريالى وطنها لأول مرة منذ سنوات . تعود ليلة من فرنسا لتزور وطنها الذى ولدت فيه بُعيد وفاة أبيها . جاءت ليلة وهى تحمل حقائب سفر ثقيلة وترتدى ملابس غربية ، بعد مرور زمن طويل على رحيلها عن الجزائر واستقرارها فى فرنسا حيث كانت تتعم برغد العيش فى كنف زوجها الفرنسى غير المسلم . تذكر ليلة ونساء شابات يصفرن سنا ويرحبن بها الأيام الخوالى ، أيام الطفولة . حينئذ تدخل نساء أكبر منهم سنا فناء البيت ويحكمن حكما قاسيا على ليلة بسبب ارتدادها عن دينها . لا تمثل ليلة للتخديرات التى يوجهها لها مجموعة متعاطفة من الأشخاص . ونتيجة لذلك تتعرض ليلة والمتعاطفات معها للضرب حتى الموت على يد عجائز المجتمع . نيابة

عن رجال المجتمع ترتكب النساء المعجائز جرائم القتل تنفيذاً لرغبة والد ليلة قبل وفاته بأن يهدر دمها بسبب ارتدادها عن دينها . ترتبط رغبة ليلة بوضعية تنص على أن تذهب ثروته للمجتمع بمجرد تنفيذ رغبته بقتل ابنته . تنتهى المسرحية بمودة النظام إلى المدينة بعد أن يرفع المؤذن الأذان . يوحى الأذان بأن ثقافة الوطن ترفض الالتقاء البيثقافى .

كتبت مسرحية " هل رأيت زنديل ؟ " لممثلين اثنين وتعالج الانقسامات الاجتماعية داخل الثقافات التى شكلت دولة الفصل العنصرى فى جنوب أفريقيا . تصف المسرحية صراعاً بين عدة نساء من جنوب أفريقيا حول رعاية الصغيرة زانديل وكفالتها . هل ستكون فى كفالة أمها فى قرية ترانسكى أم فى كفالة جدتها بالقرب من مدينة ديربان الساحلية . تشمر كل " أم " بأن من حقها الشرعى كفالة البنت . تبدأ المسرحية بزنديل التى تحيا حياة سعيدة مع جدتها جوجو . خطفت الأم ابنتها زنديل فى سن الثامنة ، ولم تكن فى تلك السن تعرف أمها ، وأجبرت على الانتقال إلى ترانسكى حيث منعت من الاتصال بجدتها التى لا تعرف شيئاً عن مكانها . وفى ترانسكى حيث تتعلم فرقة الزراعة لإصلاح الأرض يتعلق مستقبلها بيدي أمها ، وتستعد أمها لتزويجها من صبي ريفى فى القرية . بعد مرور سنوات تتمكن زنديل -بعد أن بلغت مبلغ النساء- من العودة إلى ديربان لتجد أن جدتها جوجو قد توفيت . كانت جوجو تحتفظ لزنديل بكل الهدايا التى كانت تشتريها لها ومن بينها تشكيلة فساتين مقاساتها كبيرة . تنتهى المسرحية وزنديل تبكى على الهدايا . نحن نعتبر هذه المسرحية بيثقافية لأن "الثقافتين" اللتين تعيش فيهما زنديل مختلفتان . كان الفصل العنصرى يعترف

بالثقافة فى إطار اللون : بيض وملونون وسود . وشأنها شأن الاستعمار من قبلها
رسم الفصل العنصرى خطا فاصلا تجاهل تعقيد الاختلاف الثقافى داخل جنوب
أفريقيا . ويتجلى هذا الفصل فى فضائى المكان الثقافى وفى البيئتين المختلفتين
اللتين كانتا زنديل تمشى فيهما . تغلب المسرحية البناء اندامى التقليدى الذى
يتمسك فيه الجيل القديم بالتقاليد بينما يتمسك الجيل الجديد بالحدثة هنا
تميش الجدة فى المدينة بينما تمشى الأم فى المزارع التى تطبق فيها وسائل
الزراعة التقليدية .

ولتحليل ديناميكية الفضاء فى هذه المسرحيات يعد هذا العرض غير كاف .
فمعرض فضاءات المكان المسرحية ضرورى لبيان كيفية بناء الفضاء البيئى فى
المسرحيات .

فضاء المكان

تقدم كل مسرحية رحلة بيئى ثقافية فى فضاء الذاكرة . نبدأ بوصف موجز
لفضاء المكان فى كل نص قبل أن نعرض لكيفية تلاقى هذه الموالم مع بعضها
البعض ومع عمليات بناء المسرح . فى كل حالة يكون فضاء المكان إحساسا
بمحدودية مادية وانحباس يتقاطع مع فضاء الثراء الخيالى والسياق الاجتماعى
والسياسى لقصص المسرحيات .

فى مسرحية " مأزق شبح " للكاتبة آيدو المكان فناء لجناح جديد فى بيت
واسع لأحد العشائر . هذا الفناء هو فضاء إحدى عائلات المجتمع ولكن يولالى لا

تستطيع ملء الفضاء إلا وهي بـ"سودا". تبدو يولالى عاجزة عن الدخول فى فضاء الجماعة لأنه يبدو بالنسبة إليها سجنًا شأنه فى ذلك شأن انطباعاتها. رسالة عن أفريقيا ورواية الهش من آتو. يعزز الفناء الارتباك التاريخى الذى تمثله يولالى لأصهارها، بينما تبدد يولالى صعوبة فى التواجد فى الفناء مع الجماعة لأنها لا تفهم لغتهم أو طرقهم يجدون هم أيضا صعوبة فى التفاعل معها. فإنها الأفرو أمريكى يمثل أهم عمدة المقهورين الذين يبيعوا عبيدا فى القرون الماضية.

فضاء المكان فى مسرحية "لجالير بوريجا خلق عن طريق فناء"، وهو فضاء بسيط بساطة خادعة. أحداث المسرحية تقع بالكامل فى فناء بيت عائلة يولالى، ولكن وظيفة هذا الفناء تختلف عن وظيفة الفناء فى مسرحية "مأزق شبخ". هذا الفضاء النسائى الفسيح يخضع لسيطرة رجال كارهين للنساء ولكن ليلة تذكر هذا الفضاء بوصفه ملاذا آمنة تستخدمه النساء دون الرجال. الفناء ملتقى اجتماعى مزدحم وهو فضاء نسائى أيضا ولكن بعوائطه المادية يصبح فضاء سجن. قليلة حييصة الثقافة الدينية فى الجزائر.

هناك أنواع أخرى للسجون فى مسرحية "هل رأيت زنديل؟". فالمسرحية تحدد توقعات الجمهور بأن نظام نغسل العنصرى سيضع البيض فى مواجهة السود، ولكن عالمى المسرحية "أسودان". ونادرا ما تفوص مسرحية فى العادات والقيم الأفريقية فى مسرح دولة جنوب أفريقيا العنصرية، وقد جعلت المسرحية نظام الفصل العنصرى الخصم الرئيسى (وأحيانا الوحيد).

فالفصل العنصرى مسئؤل عن موقف زنديل بسبب قيود السفر والعمل والمعيشة التى فرضها هذا النظام للتحكم فى حياة السود وهى حركتهم . غير أن المسرحية لا تكتفى بالعمل فى إطار الفصل العنصرى . ففضاء المكان النسبى يقابله مكانان هما ديريان الحضرية وترانسكى اريفية . وقد جهز كلا المكانين بأقل تجهيز مسرحى ولم ترَ فيه سوى حقائب سفر وعلب . وعندما أخذت الأم ابنتها زنديل يتحول المكان الذى ظلت فيه جدتها إلى فضاء ذاكرة فى عقل زنديل وتحاول الشخصيتان إعادة التواصل عن طريق توارد الخواطر .

تمطى فضاءات المكان سياقاً فتقيم أساساً لموالم " للفضاء الحقيقى " ، تلك الموالم الأساسية بالنسبة لقصص المسرحية . تتضمن مسرحيتا " لقد عدت " و"مازق شبح" فضاء اجتماعيا عن طريق المكان الثابت . ويشير فضاء المسرحيتين إلى منطقة مغلقة . ويمكن تنفيذ هذه المنطقة المغلقة على خشبة المسرح بعدة وسائل منها الطبيمى ومنها المجرى . تختلف " هل رأيت زنديل ؟ " عن هذا النموذج . يقدم الأثاث القليل والخطاب المباشر للجمهور وهما فضائيا محدودا ويسمح بوجود مبنى المسرح ظاهراً للعيان دائما . وتعتمد المسرحية على قدرة الجمهور على خلق أماكن فضائية بشكل مجازى من خلال جسد ممثلين اثنين . وهذا يشير إلى أهمية " الفضاءات غير الحقيقية " التى تتداخل مع " الفضاءات الحقيقية " وبالإضافة إلى " الفضاءات الحقيقية " يخلق الجمهور ما نسميه فضاءات الذاكرة عن طريق توليد صور من لغة النص .

نتحول بعد ذلك إلى تحليل أكثر تفصيلا لفضاءات الذاكرة هذه حتى نتمكن من تحديد استخدام المسرحيات للفضاءات الخيالية .

فضاء الذاكرة

حيث إن البشر ، كما يقول سيرتو ، يميلون إلى لاتفكير في إطار فضائي فإن أداة الخيال المستخدمة في توليد الفضاء يتم تفعيلها داخل التجربة المسرحية عن طريق آليات تداع عديدة . ويتم خلق الفضاءات الخيالية في عقول الجمهور من خلال تداعيات اللغة (بما في ذلك لغة جسد الممثل) ، والصوت والموسيقى . هذا الاعتماد على الفضاء الحقيقي وعلى البعد الفضائي الخيالي أكثر وضوحا في مقاومة الاستعمار والعودة إلى الوطن .

وكما توضح أونا تشودري (١٩٩٥) في دراستها للفضاء في المسرح الأمريكي والبريطاني المعاصر يعد الانشغال بالوطن والتشرد جزءا من أحوال القرن العشرين . فتعريف الوطن وعواقب التشرد في سياقات ما بعد الاستعمار غالبا ما تستغل بشكل كبير . ورغم المحاولات المبذولة لاستعادة الفضاء المفقود ، مُنع كثير من كتاب عهد ما بعد الاستعمار من الحياة التي ولدوا فيها أو ولد فيها أجدادهم . وإذا ما تمكنوا من العودة إلى وطن أجدادهم واجهوا صراعا بين فضائي هوية متصارعين هما ثقافة الأجداد والثقافة المعاصرة التي يعيشون فيها الآن . ويمكن لهذا الصراع أن ينطبق على الذاتية الشخصية ويمكن أن يتمخض عن هذا الوصول المقيد لفضاء " الوطن " عواقب على العملية الإبداعية . هفي محاولتهم الكتابة عن الفضاء يتحول كتاب عهد ما بعد الاستعمار إلى الفضاء

الخيالى بين " الوطن " والتشرد . ويحمل هذا الفضاء الخيالى إمكانية التمييز فى الممارسة المسرحية فوق خشبة المسرح حين يصنع هؤلاء الفنانون ديناميكية فضائية جديدة من الامتزاجات البيثقافية لفضاء عهد ما بعد الاستعمار . ويأخذ هذا الفضاء المتدخل والمتعدد الطبقات غالبا شكل فضاء الذاكرة .

ولإجراء تحليل أكثر خصوصية لفضاءات الذاكرة فى سياق " الوطن " ، نرجع إلى كتاب جاستون باشيلار الذى يحمل عنوان " شاعرية الفضاء " (١٩٦٤) .

يستكشف باشيلار المكان الذى نرغب جميعا فى العودة إليه ، الفضاء الذى يحتوى على ذكريات الوطن . تقول نظريته عن الوطن إن الناس يقضون معظم حياتهم وهم يحاولون استعادة شكل ورائحة وإحساس الغرف التى عرفوها لأول مرة وهم أطفال أو حتى استعادة راحة الرحم^(١٠) . وهذه المحاولة الرامية إلى استعادة جوهر فضاء الطفولة هى محاولة مادية ونفسية فقد لا يعثر المرء على بيت أو فضاء يشبه فضاء الوطن ، ولكن قد يتمكن المرء فى النهاية من إعادة خلق هذه المحارة الآمنة والمحمية والسرية لنفسه . فضاء الذاكرة أو الفضاء الذى يثير ذكريات عن الماضى هو " فضاء أمسك به الخيال ولا يمكن أن يظل فضاء مختلفا وخاصعا لإجراءات وتقديرات الباحث عنه " . (Bachelard 1964 : xxxvi)

هذا المزج للفضاء الثابت وفضاء الذاكرة يخلق ما أطلق باشيلار عليه اسم "التوتر الدرامى بين الهوائى والأرضى " .

(المرجع السابق ص ٢٢)

الفضاء والوطن بذلك أماكن مادية وأبعاد نفسية . فضاء الوطن يمكن تمثيله ماديا حتى لو كان الفضاء الذى يذكر ليس فى حد ذاته حقيقيا ولكن ولدته مشاعر أو أحاسيس . إنه حرفى فى أنه مرتبط بالفضاءات الحرفية لتلك الأماكن التى عرفناها وعشنا فيها . فضاء باشيلار مزدحم أيضا . وهو مركب بفضاءات أخرى (حتى فضاءات الذاكرة الأخرى) وتترك معظمها أثرا على فضاء الوطن . وتصبح ذاكرة الوطن حتما ذاكرة رومانسية ، ولا يمكن إعادتها أبدا بنفس شكلها القديم ، هذه هى النقطة التى يقصدها باشيلارد . وهذا الفشل فى إعادة ذاكرة الوطن بنفس الشكل لا يمنع فضاء الذاكرة من العمل كشكل من أشكال المناظير التى ننظر من خلالها إلى عوالمنا .

كيف يحدث هذا فى المسرح ؟ فى المسرحيات التى اخترناها ، تستخدم كل كاتبة هذا البحث عن فضاء الذاكرة كجزء حيوى من القصة . فالاشتياق إلى "الوطن" المفقود يعنى السكن المادى ، سواء أكان موقعا وطنيا أم ثقافيا ، وموقع نفسى للأمان والراحة . إن أحد أهم الفضاءات الشخصية والاجتماعية المتكررة هو عودة ظهور الإدراك الخيالى " للوطن " ، أى المكان الذى قد يتسنى دخوله عن طريق الذاكرة . وأحيانا ما تقدم الفضاءات الخيالية أدق تعريف للفضاء الشخصى والاجتماعى . يستكشف كتاب المسرح السياقات الفضائية لثقافتين فى محاولة لإيجاد فضاء يمكن منه الوصول إلى تصالح بين الأزمنة والفضاءات والثقافات أو الأوطان ويتم تشكيل فضاء الذاكرة بشكل مختلف قليلا . فأحيانا ما يوجد فضاء الذاكرة بشكل حرفى فى فضاء أو فضاءات المكان الموجود فى

المسرحيات ، وفي أحيان أخرى (مثلاً في مسرحية " هل عدت ") يتم عرض فضاء الذاكرة بشكل أكثر مجازاً .

ذكريات طفولة ليلة عن البيت ، وعن الحياة في الفناء ، عن أمها التي ماتت قبل زمن بعيد ، كلها ذكريات سعيدة في " لقد عدت " . وتجعل وفاة أبيها حديث العودة إلى هذا العالم ممكناً لأن ليلة لم تكن تستطیع العودة في حياته . تستعيد ليلة فضاء ذاكرتها بسهولة ، ويمجرد عودتها إلى فناء طفولتها المعبى بعیق الماضي وضحكاته ، ولا تمثل لليلة حوائط الفناء سجنًا لأن كل ما تحتاجه موجود داخل الحوائط . فهي تريد حياة تثير الضحكات ، ولكن واحدة من النساء المجائز تصر على تدمير هذا الفضاء بقولها " حب ؟ مرح ؟ مألوم هذه الأشياء هي الحياة ؟ الحياة سوء حظ وقهر وقبود ويأس ... إننا لا نتحدث اللغة نفسها . لقد هجرتي لفتنا وتعلمتي لغة الأجانب " .

(Gallaire - Bourega 1988 : 204)

إن سعادة ليلة في العودة إلى فضاء ذاكرة بيتها تعميها عن المخاطر الموجودة في الفضاء .

ومثل ليلة ، لدى يولالى آمال في فضاء ذاكرة بهيج . قدم فضاء ذاكرة يولالى في مسرحية " مأزق شبح " من طفولتها كمكان به أحست وإليه انتمت . وتهيمن على هذا الفضاء ذكريات عن أمها الميتة التي دعمت محاولتها تنمية عقلها . وضع فضاء الذاكرة على خشبة المسرح على شكل فناء في الجناح الجديد لبيت المشيرة الذي تجرى فيه الاحتفالات والذي تمضى فيه يولالى معظم وقتها . ولكنها لا تتضمن للعائلة في الاحتفال الذي يجرى في الفناء . هنايلما وجد أفراد العائلة غابت هي . فوجودها في الفناء مرتبط أساساً بإحساس بالانتماء انتابها

مع أمها وتتوقع أن ينتابها فى نظرتها المثالية إلى أفريقيا . تمتدق يولالى أن بمقدورها استعادة فضاء الذاكرة فى المكان المادى لأفريقيا ، ذلك المكان الذى تعتقد أنه بيتها الأول ، وأنها مرتبطة به تاريخيا من خلال أسلافها العبيد .

ولأن أمها ميتة تسأل زوجها إن كان بالإمكان أن تصبح أمه أما لها (Aidoo : 3 : 1965) . وتفترض أن فضاء الذاكرة الذى تشغله أمها الميتة يمكن أن تملأه علاقة بوالدة آتو ، غير أن الأمراتين تتكلمان لفتين مختلفتين ويبدو أنهما عاجزتان عن التواصل على أى مستوى . فهى تشعر بالإحباط بسبب واقع "أفريقيا " . ومع تقدم أحداث المسرحية تملأ يولالى فناءها بدخان السجائر ومشروب الكوكا والويسكى وكلها أشياء تثير استياء أسرة آتو . غير أنها تحاول بهذه المشروبات وبالتدخين أن تحول الفضاء إلى فضاء ذاكرتها . ومع نهاية المسرحية ترى إيس كوم أنها يجب أن تخلق فضاء أمومياً لزوجها ابنتها يمكن أن يتداخل مع فضاء ذاكرة يولالى عن أمها الميتة كما يساعدها على العيش فى الحاضر. تنشر إيس كوم فضاء رمزيا لحل مشاكل يولالى الخاصة بعدم التكيف كما سنصف فى موضع لاحق من هذا الفصل .

يرتبط فضاء الذاكرة غالبا بشخص ميت أو بعيد . فضاء الذاكرة الذى ترغبه زنديل مرتبط بـ "جوجو فى " هل رأيت زنديل ؟ " . فهى عاجزة عن العودة إلى جدتها ، ولكنها تستطيع الاحتفاظ ببعض الخصائص والقدرات المشتركة معها ، وبالتحديد قدرة جوجو على قص الحكايات وهى مهارة ورثتها عنها حفيدتها . إخفاق زنديل فى العودة إلى جدتها يجب أن ينظر إليه فى ضوء نجاحها فى

الاحتفاظ بذكرها من جذتها وموامها بطريقة جديدة . والطبيعة التحول
إلى الذاكرة تشير إلى القيود المفروضة على حرية التعبير . وتعلمها أساس
أغنى الدين . ثم إنهم استدعاء صورة جوع المحتواة في إرشادات إحصاء
خسبة المسرح : على الجانب الآخر يضيء المصباح على جوجو التي تات
ومعها بعض أعمى لنزديل ملفوفة في ورق ملون وتضمها هي في حقيبتها
السفر .

(Milope et al. 1988 : 64)

وعندما تكتشف زنديل متأخرة أين كانت تعيش جوجو قبيل وفاتها تأخذ
حقيبة سفر جوجو التي تصبح التمثيل الملموس لقضاء الذاكرة الذي يعد جزءا
مهما في حياة زنديل وتحاول استعادة ذكريات البيت عن طريق الخطابات
والقصص ولكن حين تحصل على حقيبة سفر جدتها تتأكد من أنها استعصت
على قضاء الذاكرة بهذا الشيء الرمزي الملموس .

تتأثر قصة هذه المسرحيات تأثرا بالغا بالطرق التي يمرض فيها قضاء
الذاكرة نفسه عرضا ماديا ورمزيا . فقضاء الذاكرة الذي هو قلب كل واحدة
من هذه المسرحيات أكثر من مجرد مكان لذكريات الطفولة . تحاول النساء في
هذه المسرحيات العودة إلى ما فقدته . وتبدو الشخصيات الرئيسيات عاقدات
العزم على دمج الثقافتين الأجنبية والوطنية في قضاء واحد يمكن احتواؤه .
وتتشغل الكاتبات أيضا بمشروع إصلاح في خضم محاولتهن توليد قضاء
المجتمع البيثقافي المهجن . وتملأ الكاتبات هذا الفراغ بالسحب من إمكانية خلق
كورا .

نستخدم ترجمة إليزابيث جروش لكلمة " كورا " التي تستعيد شكلا من أشكال المكان الفضائي المتحد ثانية للنساء .^(١١) (Grosz 1995)

بينما يبني الرجال فضاءات ذاكرة ، تمد " كورا " هي تقدير جروش مخصصة للنساء . وتتألف جروش تعريفات الرجال للفضاء والنسوية . تعزل جروش كورا بوصفها فرصة .

لإعادة النساء إلى تلك الأماكن التي أرحن

منها كي تشغل الوظائف كي نفضح غزو الرجال واحتلالهم

للفضاء بأكمله وبتقليص فضاء النساء

وكي يتمكن من تجربة السكن والمشي في

فضاءات جديدة تساعد بدورها على " توليد

مناظير جديدة ، وأجسام جديدة ، وطرق جديدة

للسكن " .

(المرجع السابق ص١٢٤ ، والأقواس من وضعت)

" تمد الفضائية هي لب كورا . وكورا فضاء إبداعى توالدى ، ولكنه ليس بالضرورة فضاء الرحم الإيجابي . إنه " الفضاء الذى فيه المكان ممكن ، والذى فيه تتحول الأشكال اللافضائية إلى واقع فضائى ، ونفق بلا أبعاد يفتح نفسه أمام عالم خلق الفضاء ، ويلقى نفسه كي يجعل الفضاءات الأخرى ممكنة وفعالية " .

(المرجع السابق ص١١٦)

كورا بناء خيالى ، وهى تقع داخل العالم الرمزى المفتوح للكتاب فى أشاء خلقهم للعوالم الخيالية .

وبينما لا تشير جروش للمسرح يتيح تشخيصها لكورا فرصة مستفزة للتعرف طرق عرض الفضاء على خشبة المسرح ، أى اكتشاف وعرض الفضاء المنتج الذى يساعد على تحديد الهويات بين الثقافات وعبرها . وفى المخيلة ، يمكن أن تقوم كورا بدور تركيبية فضاءات المسرح والذاكرة والمكان داخل هذه المسرحيات ، حتى إذا بحث عنها خارج الجسد ، ولكن بالإرتباط مع فضاء الأمومة^(١٧) . وتساهم إمكانية الجمع والمزج الموجودة فى المقابلة البيثقافية .

وهناك عدد من الوسائل يمكن بها تحقيق كورا فناء ذاكرة ليلة يقدم كورا فى " لقد عدت " . وحيث إن أياها لم يعد يقتحم فضاء النساء فى الفناء تعود ليلة وهى تتوقع أن تجد فى فنائها فضاء تستطيع فيه التفاعل بأمان مع النساء . لقد امتد تأثير والدها إلى ما وراء القبر بينما يتحول الفناء إلى فضاء سجن . ويتقلص أى إبداع وسعادة يمكن أن تخرج من الفضاء بسبب تصميم المجاز على السيطرة على النساء عند كل نقطة . تحاول ليلة مرارا وتكرارا أن تشرح أن هناك حياة خارج أسوار هذا البيت المجازى ولكن فناء رغبتها يقع فى مكان آخر مختلف عن الفناء الذى تسكنه فى الوقت الراهن فى الجزائر حيث يطوق الرجال حياة النساء وأجسادهن . المسرحية يسيطر عليها النساء مما يشير فى بادئ الأمر إلى البناء الأموى ، غير أن أبا ليلة المليت والشيخ الذى يظهر لفترة قصيرة فى نهاية المسرحية يسيطران بإحكام على السياق الاجتماعى ويحيطان بقصة

المسرحية . أى شعور بكورا ينتاب ليلة يكتبته القمع الثقافى والقتل الوحشى اللذين تختتم بهما المسرحية ولا يمكن للفضائين الثقافيين فى هذه المسرحية الامتزاج رغم نوايا ليلة الحسنة . حتى الحوار بين الثقافتين مستحيل فمحاولة ليلة إعادة صياغة الفضاء الإبداعى من خلال مكان نسائى ينتهى بالموت ولا تملك النساء الأخريات إمكانية خلق فضاء إبداعى مجازى ، وليس لهن وظيفة سوى الإنجاب . وتتسع قيود الجماعة لتصبح شكلا من أشكال سيطرة الجماعة على أجساد النساء . فمعظم الشابات اللاتى تتبادل ليلة معهن ذكرياتها أمهات ، غير أن العاقرات طُلُقن أو تُبَذَن . جاليرى بوريجا تشير ضمنا إلى أن النظام الإسلامى الرجالى يرفض أى بديل ، وتراقب المعائز أية انحرافات عن التقاليد الاجتماعية . فالمنطقة المحددة للنساء يطوقها الرجال الآن .

تمت إعاقة محاولات زنديل لإبداع كورا . فإمامها فرصة ضئيلة لتحويل دالة فضاء ذاكرتها ، وهى حقيقية سفر جوجو ، إلى كورا . وحقيقية السفر استعارة مكنية عن الرحم لأنها تحتوى على الصفات ، فضلا عن الملابس والهدايا ، التى تريد جوجو تحريرها لزنديل . وكما هى الحال فى " مأزق شبح " يدور الصراع بين النساء حول الإنجاب وحول من يكفل الطفلة . كانت لولاما ، والددة زنديل ، قد حملت من عشيق لا يعلم بأمره أحد ، ولم تكن تخطط لهذا الحمل .

وبعد أن تزوجت من رجل آخر لم تستطع أن تأخذ طفلتها معها إلى بيت الزوجية . وتركت زنديل فى رعاية جدتها لأبيها جوجو . الخيار الوحيد أمام لولاما هو أن تأخذ زنديل بالقوة بعد أن يهجرها زوجها . النساء الأخريات فى

المسرحية لا يستطيع الادعاء بسيطرتهن على أرحامهن ، إذ الذى يسيطر على هذه الأرحام هم أزواجهن . ويسيطر على الأرض ويقيّد حرية التنقل نظام الفصل العنصرى . ويدراسة طبيعة حياة نساء عديدات فى سياق الفصل العنصرى تبين " هل رايت زنديل ؟ " المشاكل التى تظهر حين تجبر النساء على أن يصبحن وكيالات للأراضى أو أشكال " للأرض الأم " حقيبة السفر تقف رمزا يضم ضخامة الفصل العنصرى بالإشارة إلى شخص أزيح عن وطنه ، وإلى القيود المفروضة على التنقل ، وعلى التحكم فى الإنجاب من خلال الرحم . إن سيطرة الدولة تعنى أن فضاء حقيبة السفر وفضاء الرحم لا يمكن أن يكونا أبدا كورا . فكلما الفضائين محاط بقيود تمنعها من أن يصبحا فضاء محررا فى ظل الفصل العنصرى . ويختزل عالم زنديل الفضائى إلى حقيبة سفر^(١٢) . وقد يصبح رجوع زنديل إلى الماضى من خلال قص الحكاوى مفيدا ، ولكن يهرب منها أى إحساس بالكورا فى نهاية المسرحية .

" ومثل ليلة فى " لقد عدت " تغلظ يولالى فضاء ذاكرتها بكورا فى " مازق شبح " وتفترض أنها ستتمكن من بناء بيت جديد فى أفريقيا يضم فضاء ذاكرتها ويوفر لها مكانا يمكنها الإلتماء إليه . ولكنها تمجز عن فهم حقيقة أن عائلة آتو تطلعات وأفكار مسبقة عنها هي أيضا . ويحرص أفراد عائلة آتو على عدم تقبيلها لأنها تمثل تاريخا يودون نسيانه . فجدّة آتو ، نانو ، تصف العبودية بأنها شيء " لا يذكر " .

(Aidoo 1965 : 14)

وأجداد يولالى العبيد عار على العائلة وسمعتها . ولكن بالنسبة إلى يولالى
يعد تاريخ العبودية فى أفريقيا عاملا مساعداً على فهم القارة .

خلط يولالى بين فضاء الذاكرة وكورا ينتقل إلى الإنجاب . فهذا المجتمع
المتركز على النساء والذى تضىفى عليه لمسة مثالية فى البداية يخلق لها مجموعة
من المشاكل عندما يركز محيط تأثير العائلة على فضاء جسد يولالى . فإنها إذا
لم تحمل طفلا بعد عام من الزواج تشعر الأسرة بأنه بات واجبا عليها أن
تساعدها بالأعشاب . تعتبر يولالى جسدها وخصوبتها شأنا خاصا . وبالنسبة
للمشييرة التى توجهها الجماعة تعتبر خصوبة يولالى شأنا عاما . ويتجاوز
الصراع على الفضاء الفناء ليصل إلى رحم يولالى وهو فضاء أكثر انغلاقا من
فضاء الفناء .

تدرك يولالى وحماتها إيس كوم أن المائق الرئيسى بينهما هو آتو ، بفض
النظر عن أية عوائق أخرى وعندما تتمكنان من إزالة هذا المائق سيتعلمان شغل
الفضاء نفسه فى الوقت نفسه . سيكون هذا التصالح مشحونا حتما ، ولكن إيس
كوم تقرر أنها يجب أن تبدأ وأنه من الضرورى إدخال أم يولالى فى هذا
التصالح أيضا .

فتقول لآبها :

ويجب أن تتوخى الحرص مع زوجتك

قل لنا إن أمها ماتت

وإذا كانت ضعيفة

سيرعاهما شبعها

ويراقب ما يجرى لها .

(Aidoo 1965 : 50)

تقاوم آيدو فضاء المصالحة الذى تتحد فيه كل النساء لصالح شخصيات فردية يملك فضاؤها الشخصى والاجتماعى إمكانيات التفاعل بنجاح مع الآخرين . وبذلك تفرض حلا ممكنا فى الرابطة بين المرأتين المنتميتين لثقافتين يمكنهما التعايش فى المكان نفسه تتوق إيس كوم ديولالى بذلك إلى كورا فى نهاية المسرحية . ويشير كوم ويولالى لرأب الصدع الفاصل بينهما فضائيا وثقافيا إلى مستقبل أفضل .

تستخدم المسرحيات الثلاث أسلوبا فى الكتابة المسرحية يشتمل على مجموعة متنوعة من النساء تحاول غالبيتهن بسط السيطرة على حياتهن بطريقة تتعارض مع التقاليد إحدى الثقافتين . وتحاول كل مسرحية استعادة فضاء إبداعى وتشكيل فضاء على خشبة المسرح مؤلف من عدة طبقات مادية ونفسية . ولا يقلص هروب كورا ، فضاء الذاكرة النهائى ، الجهد المبذول لمصالحة الفضاءات المتباينة فى مسرحية " هل رأيت زنديل ٩ " و " لقد عدت " . الأهم أن المسرحيتين تحققان نوعا من الكورا للكاتبتين اللتين تجدان فى الكتابة للمسرح فضاءهما على حياة الكاتبة الخاصة . فمن خلال هاتين المسرحيتين تصبح كورا لا مجرد مكان مادي ولكن إبداعا مملوسا فى المسرحية نفسها . وعلى أحد المستويات

يساعد ذلك فى تخفيف المأساة فى مسرحية " لقد عدت " . فليلا عاجزة عن تغيير ظروفها ، ولكن جالير بوريجا أعلنت عن انشقاقها عن عقائد السياسة الجزائرية .

من الممكن أن نرى كورا كتجربة عامة وأساسية وفضائية يمكن من خلالها لثقافات متنوعة التلاقى . الفضاء الخيالى الإبداعى مرتبط بالمعاشرة الجسدية ولكنه ليس قاصرا على الإنجاب وحده . وفى أجزاء متفرقة من أفريقيا يرمز جسد الأم للخصوبة والجماعة والشكل النسائى المثالى^(١٤) . ولكن كما هو واضح من هذه المسرحيات يخل بناء جسم الأم فى مسرحيات من تأليف نساء بمثالية هذا الدور . فالكاتبات يرفضن وضع الأمومة والخصوبة مكان كورا نفسها . وبينما لا تتوحد رموز المعاشرة الجسدية فى كل الثقافات ، تنشر المسرحيات التى ناقشناها هنا فضاءات مغلقة بالجسد النسائى لتبحث عن طريقة أخرى لخلق فضاء للتفاعلات البيثقافية بين النساء .

الأهم أن البحث عن كورا فى هذه المسرحيات يقدم طريقة لدمج الفضاء وأجساد النساء بصورة لا تعد نسخة مكررة لنظرة الرجال القديمة للمرأة على أنها وعاء سلبي للفضاء مقابل الرجال الذين يشغلون أنفسهم داخل الفضاء وفوقه . وفى محاولة لإعادة تعريف علاقة المرأة بالفضاء تقول سو بست إن دمج النساء والفضاء معا يستتبط معانى مركبة وجديدة لكل منهما بدلا من قصر أى منهما على تمثيلات محددة سلفا ومحتواة^(١٥) . ولأن كورا فضائية ولكنها لا تقتصر على الرحم ، فإنها تقدم طرقا متعددة لخلق فضاء للنساء ورغباتهن .

فضاء المسرح

حتى هذه النقطة فى هذا الفصل كنا ندرس الفضاء المسرحى مقابل فضاء المسرح لأن الفضاء المسرحى يؤدى وظيفة مجازية للترتيبات الأخرى الفضائية وغير المسرحية غير أننا يجب أن نضع فى الحسبان الترجمة الحرفية للفضاء فى المسرح وكيف تعمل الذاكرة أو الفضاءات الرمزية على خشبة المسرح الحقيقية . وتطورا لتصور دى سيرتو بأن الفضاء يحدد أبنية الحياة الاجتماعية، يشرح مايكل فوكو أن الفضاء يتحكم فىنا نحن . وتؤكد أمثلته المشهورة عن مواقع الاحتواء الخاضعة لسيطرة الدولة وظيفه الفضاء الرقابة (السجون والمصحات وما شابهها من المواقع) . وبينما يشتمل حضور عرض مسرحى على جمهور يشاهد الممثلين ، فإن كلا من الممثلين والجمهور محكومون بمواقع القوة الفضائية التى تعمل بصورة مختلفة ، ويتوقف ذلك على نوع المسرح وتقاليده والممثلين والمسرحية^(١٦) . موقع الجمهور (الجغرافى والمسافة بينه وبين خشبة المسرح أو إمكانيات التفاعل مع الممثلين وخشبة المسرح) يمكن أن يؤثر فى وضع ذات الجمهور . فضاء المسرح ، شأنه شأن أى فضاء ، موجود فى مكان مادى وغير مادى داخل المحيط الاجتماعى .

وأسهل مكان نرى فيه ذلك هو سياق فضاء مسرح جنوب أفريقيا خلال الفصل العنصرى . تساعد خشبة المسرح التى عرض عليه مسرحية " هل رأيت زنديل " للمرة الأولى على تعقيد عالم الفصل العنصرى البسيط ظاهريا بطريقة تعكس القصة . عرضت المسرحية لأول مرة عام ١٩٨٦ فى مسرح السوق فى

مدينة جوهانسبرج ، ذلك المسرح الذى كان يعمل دون أى شكل من أشكال الدعم الحكومى ، وكان يقدم فى أغلب الأحيان مسرحيات تنتقد الفصل العنصرى والأهم من ذلك أن مسرح السوق كان يقدم فرصة للسود والبيض كى يجلسوا فى نفس المسرح وهو خلط للأجناس يحظره نظام الفصل العنصرى . ونتيجة لذلك أصبح مسرح السوق يملك إمكانية توليد إحساس خاص جدا بالوحدة بين الجمهور ، فالجلوس فى المسرح فى حد ذاته يعتبر سياسيا . وكون مسرحية " هل رأيت زنديل ؟ " تعبر أيضا عن ثنائية ريفية وحضرية لا مجرد ازدواجية للبيض والسود أمر يزيد من مغزاها السياسى . يسع الفضاء الرئيسى حوالى ٤٥٠ فردا فى مقاعد مائلة حول ثلاثة جوانب لخشبة غير مزخرفة (١٧)

(Fuchs 1990 : 44)

عرضت " هل رأيت زنديل ؟ " أيضا فى مهرجان إدنبره باسكتلندا وفى سويسرا بينما قدم عرض أمريكى لنفسى المسرحية فى شيكاغو . عند تقديم المسرحية فى هذه البلدان المختلفة فإنها لا تحتفظ بالمعنى الاجتماعى والفضائى الذى أبرزه مسرح السوق فى العرض الأول .

فهى تحمل إشارات فضائية جديدة ترتبط بالأمكان الجديدة وتضيف لأبنية المعانى من خلال الفضاء . قد يحمل دور ملوب خارج جنوب أفريقيا معارضة سياسية واجتماعية للفصل العنصرى أو للأحوال الاجتماعية فى جنوب أفريقيا فى السبعينيات والثمانينيات ولكن تأثير هذا الدور الاجتماعى تروى أكثر من كونه ذا أبعاد مقاومة .

بالنسبة إلى مسرحية " لقد عدت " يقوم فضاء المسرح بعملية الاتصال على مستوى أوسع قليل . من الممكن أن تكون مضامين المكان الجغرافى للمرض هائلة كما تبين مسرحية فاطمة جالير بوريجا " لقد عدت " وإذا وضعنا فى الاعتبار الاضطهاد الذى يتعرض له كثير من الكتاب والفنانين الجزائريين لا يمكن عرض هذه المسرحية فى الجزائر . ويساهم عرضها فى أجزاء أخرى من العالم فى إحاطة الجماهير بالأحداث الجارية فى الجزائر . عرضت " لقد عدت " فى نيويورك (فى إطار موسم المسرح النسائى عام ١٩٨٨) ، وفى استراليا (عرضها طلاب فى أديلايد عام ١٩٩٤) وفى أوزبكستان (بمعرفة التحالف الفرنسى عام ١٩٩٢) وأذيعت فى الإذاعة فى باريس . ويقع تاريخ المسرحية فى إطار المسارح البديلة التى تضع الجمهور فى معارضة مع الرقابة . وقد تهيأ رد فعل الجمهور بمعرفته بأن هذه مسرحية محظورة لا يمكن عرضها فى فضاءات (سياسية) معينة .

صممت مسرحية " مازق شبح " لتتحدث بصفة خاصة عن الفنانين ، ويعزز سياق فضاء مسرحها هذه النقطة . عرضت المسرحية لأول مرة فى ليجون بفانا فى المسرح المكتشف بجامعة غانا عام ١٩٦٤ . وقد كتبت مسرحية " مازق شبح " لزيادة الوعي بالشتات الأفريقى . ومن المفارقات أن الأسلوب المعمارى للمكان الأول الذى عرضت فيه يتعارض مع هذه الرسالة . يشبه المسرح (فى الحرم الجامعى المصمم ذاته لتقليد معمار أوكسبريدج الرياى) " المسرح الإغريقى على قمة جبل ليجون والذى لا يقدم لسوء الحظ سوى تقليد ضعيف للشيء الحقيقى . ولم يدرس الصوت دراسة وافية كما أن خطوط الرؤية ضعيفة " .
(Rubin 1997 : 144)

وتقوم المسرحية بوظيفة وصل الثقافة الفانية بثقافة الشتات الأمريكية في هدف مصمموه إلى إضفاء البهاء الأوروبي الكلاسيكي عليه لكنهم لم يفلحوا في ذلك .

يساهم مكان عروض هذه المسرحية ، وخاصة بناء الفضاء ، في تحديد أي المآزق يتم تقديمها إلى الواجهة . فمعد عرض المسرحية في المدينة يتم بالتأكيد التركيز على مآزق آتو . ولا تزال هذه المسرحية من المقررات الدراسية التي تدرس في غرب أفريقيا لتعليم الفانيين تاريخهم والأدوار التي لعبها أجدادهم في تجارة العبيد .

(Wilentz 1992 : 45)

وعندما تنتقل المسرحية إلى مدارس الريف تعود إلى نقطة بداية القصة وهي غانا الريفية . وفي هذا السياق من العرض الريفى تصبح شخصياً آتو ويولالى غريبين وأجنيبيين كما هي الحال بالنسبة إلى مائلة آتو . هنا يتحول موضوع الجمهور فيما يخص الموقع الفعلى للمسرحية في الزمن الفعلى للمرض . وفي هذا الموقف من المرجح أن يقع الجمهور في الخلط حول سلوك آتو ويولالى . وعند عرض هذه المسرحية في الولايات المتحدة أو بلدان أخرى بها طوائف شتات كبيرة تبرز مآزقا آخر ، وهو مآزق يخلق فرصة للجمهور يتعرف من خلالها على أوجه الشبه وعلى الاختلافات البيثقافية المهمة بين أفراد الشتات والأفراد الذين بقوا في أفريقيا .

تعمل قصص المسرحيات الثلاث هذه بصورة مختلفة حسب عرضها في الزمن الفعلى ، وموقع المسرحيات في مسارح معينة أو حسب السياقات

السياسية والثقافية ومواقف الأفراد التي تحددها هذه المسرحيات مسبقا . لم نناقش مضامين التصميم في المسرحيات أو عروضها واكتفينا بطرح بعض الأسئلة الفضائية المشوقة التي يجب وضعها في الحسبان عند إنتاج عرض بيثقافى فتصور تشورى عن طبيعة الفضاء المركبة . (Chaudhuri 1995 : 138) جدير بالذكر هنا إذا ما وضعنا في الاعتبار الأبعاد الفضائية التي تتفاعل مع بعضها البعض في كل مسرحية . لقد رأينا كيف يتفاعل كل فضاء حقيقى للقصة مع فضاء الذاكرة ، وينتج عن هذا التفاعل " كورا " . هذا لا يعنى أن جميع المسرحيات البيثقافية ترسم البيت وفضاءات الذاكرة وكورا ، ولكننا نقدم فى هذه المسرحيات نقطة اتفاق وتقاطع وسط تحديات عرض المسرح البيثقافى . وتمثل مثل هذه الطبقات المركبة للفضاء واحدة من الألفاظ للمرض البيثقافى .

نتنقل الآن إلى حكاية الأجساد فى الفضاء وخاصة الوسائل التي تصبح بها الأجساد ' ذات طبقات ' داخل الأبعاد المتعددة للفضاء لرصد اختلاف بيثقافى . ونحدد ثلاثة أنواع للأجسام البيثقافية التي تساهم ، شأنها شأن طبقات الفضاء، فى تقديم نقاط عبر الثقافات للممثلين البيثقافيين مع توسيع فضاءات الهوية الذاتية الممكنة .

الفصل الرابع

الأجسام البيثقافية

مقابلات فى الجسد

يتألف الوعي البدوى من حقيقة تقول إننا يجب ألا نسلم بأى نوع من الهوية. فكل ما يفعله البدوى هو المرور عليك وينشئ صلات تساعد على البقاء ، ولكنه لا يستبقى حدود هوية قومية واحدة. البدوى لا يحمل جواز سفر ، أو فى جيبه كثير منها .

(Braidotti 1994 : 33)

يعنى هذا الفصل لقاءات فى الجسد ، أى الأجسام كمواقع مقابلة بيثقافية ونبدأ دراستنا بتصنيفات ثقافية ، ثم نتقل إلى عوالم مهجنة ، وأخيراً نقتفى آثار البدو هناك ثلاثة أجسام تتناسج خلال هذا النص - الجسم الذاتى للممثل ، والجسم التمثيلى المصطنع ، وجسم الجمهور ولا ننوى العودة لزيارة الوهرة العددية للكتابات التى خصصت صفحاتها للجسد ، ولكن المقدمة المنطقية التى تؤكد منهجنا وتدعمه تقع فى إطار تعريف روسى بريدوتى للشكل الجديد من "المادية الحسدية " :

ينظر إلى الجسد على أنه تفاعل بينى ، وعتبة ، ومجال لتقاطع القوى المادية والرمزية. إنه سطح نقش عليه شفرات مركبة للقوة والمعرفة إنه بناء يحول

ويستفيد من طاقات الطبيعة المتوائمة فالجسد ليس جوهرًا ، وبالتالي ليس مصيرًا . إنه موقع واحد في العالم ، هو موقف الإنسان الأولى في الواقع .

(Braidotti 1991 : 219)

يتدخل جسد الممثل والجسد التمثيلي لتقديم سطح نقشت عليه " شفرات متعددة " وينظر إلى هذا الازدواج بوصفه ثنائية مثل ثنائية الجنس والنوع ، والجنس والثقافة . فـجسد الممثل هو العنصر الطبيعي ، بينما الجسد التمثيلي هو المصطلح الاصطناعي أو المفروض ولكن أين يبدأ التمثيلي وأين ينتهي جسد البحث ؟ كيف يقرأ جسد الجمهور هذا الازدواج في الجسد الأجنبي قراءة واضحة ؟ هل يستطيع الممثل اكتساب أجساد تمثيلية متعددة تمثل ثقافات مختلفة ؟ نبدأ بتعريفات الأجسام الثلاثة قبل أن نخوض في هذه الأسئلة .

جسد الممثل هو الجسد الذاتي للمادية الجسدية الواقع في زمن تاريخي معين، وفضاء جغرافي ، مجسدا أخلاقيات ومعتقدات مكان معين لقد تعرض لإكراه اجتماعي ، ويحمل ماضيه في عاداته وإيماءاته وسلوكه . الأهم هو أن هذا الجسد يتعرض للتفاضل الجنسي . نحن لا ندعي أن جسد الممثلة يحمل بعض جوهر النسائية العالمية ، ولكننا نؤكد أن كل مجتمع ينظم الاختلافات بين الجنسين في إطار أبنية المغزى . قد تنظم هذه الأبنية الإدراك بطرق ثقافية ، ومن هنا يتواجد الواقع الجسدي للجسد الجنسي وكل جسد من الأجساد النسائية في هذا الفصل معرض للتفاضل من جانب روح شعبه أو جماعته ، والمقصود بهذه الروح مكانته السياسية والاجتماعية والثقافية . (Diprose 1994) .

ولكن فى جانب واحد من الجوانب تعتبر كل هذه الأجساد شيئا واحدا ، فقد وضعت جميعا فى خانة الآخر بالنسبة إلى الهوايات الرجالية المحظوظة داخل مجتمعاتها . وغالبا ما تخدم أجساد الممثلات احتياجات هذه الهوايات الرجالية المحظوظة . فى هذا الفصل نستكشف أعمال الفنانات اللاتى يتحدن الحدود الصارمة التى تميز تكوينهن الثقافى بوصفهن نساء يستخدمن أجسادهن التمثيلية لاستكشاف ما تم استبعاده ، وهى فى هذه الحالة العناصر التى لا تتلام مع الحدود الصارمة وهن يعارضن أبنية النوع المحدودة ثقافيا ويمعلن على المستوى البيثقافى .

ومن البديهي أن نقول إن الجسد التمثيلى هو جسد القطعة الفنية . فكل صنف وتقليد تمثيلى يشتمل على تقنين للغة الجسد ولغة الفم وترباط هذه القواعد لتشكل تقاليد التمثيل وتمتد هذه التقاليد الأيقونية المألوفة التى تهيمن على الأصناف الطبيعية إلى التجريد الفامض لأشكال رمزية مسرحية . وغالبا ما يتم تبويب أصناف التمثيل إلى قوانين مادية وصوتية ، ولكن لا يمكن اختزال الأصناف إلى هذين البابين لأن كل فعل تمثيلى يتطلب من الممثلة رفع حالة وعيها أو تعديل هذه الحالة . يتم اكتساب هذه الحالات الداخلية من خلال دراسة وممارسة هذه الأساليب التى صممت لتشكيل وتركيز عمليات الفكر والمواظف والطاقت . ويمكن أن يشتمل بناء الجسد التمثيلى الاصطناعى على قوة ونظام هائلين ، ولكن لا يمكن لهذا البناء أن يهرب من الواقع الجسدى لجسد الممثلة وبالتالي فإن التمييز بين هذين الجسدين غير واضح دائما ، والطبيعة الدقيقة

للفعل الثائى لا تتضح أبدا حين يلتف الجسد فى الدالات القوية للملابس والمكياج أو القناع فى التمثيل العالمى تجد هذه الثائيات تعبيرات جديدة .

يشار إلى جسد الجمهور بصيغة المفرد رغم أن هذا الجسد مؤلف من عدة أفراد وكى يشكل الممثلون عروضهم فإنهم يستخدمون المشاعر والأصوات والحواس النابعة من الجسد الجماعى للجمهور. هذا لا يعنى أن كل أفراد الجمهور لهم ردود أفعال متطابقة ولكنه يعنى أن الزمان والمكان يربطان جمهوراً حيا معا ، وبذلك يظل أفراد الجمهور دائما مشتركين فى بعض ردود الأفعال القائمة على روح الشعوب أو الجماعات. وتوحد القراءات المحتملة غالبية المشاهدين، وتشكل أساس العلاقة بين الجمهور والممثل ويميل أفراد الجمهور الذين يشاهدون إنتاجا ثقافيا إلى الاشتراك فى الوعى بغير المألوف وغير المألوف هو التعبيرات الغريبة الإيحائية والشعورية ، والطاقات التمثيلية الأجنبية واستخدام الصوت البشرى وأنماط الديكور وعلاقات الفضاءات أو الإسراع بزمى الإدراك أو إبطاؤه وعندما يواجه أفراد الجمهور جسدا أجنبيا من المرجح أن يدخلوا معه حماسهم ولكنهم سيسحبون من آليات أكثر تعقيدا لفك شفرة هذا الجسد إذا تطلب السرد علاقة تعاطف .

وكما هو واضح من هذه التعريفات الموجزة فإن كل عرض يشتمل على ديناميكية بيثقافية مركبة بين الأجسام. وتجنبنا للوقوع تحت تأثير الاحتمالات سنقصر مناقشاتنا على ثلاثة أصناف من العروض النسائية النوع الأول نشير إليه باسم " التصنيف " لأنه يسمى إلى رسم حدود بين الثقافات ؛ والثانى

"تهجينى" لأن ثقافتان يندمجان فيه معا ؛ والثالث "بدوى" لأنه يتم فيه تجاوز حدود الهوية ندرس فى هذا الفصل الافتراضات الجسدية التى تميز كل واحدة من هذه الأنواع الثلاثة يندمج جسد الممثل مع الجسد التمثيلي فى النوع "التصنيفى" لخلق جوهر ثقافى يمكن التعرف عليه وتبويبه من جانب الجمهور. النوع التهجينى كتلة من المتناقضات فى الإنتاج والاستقبال، ويتم وضع الأجساد التمثيلية الاصطناعية القادمة من بيئات متباينة قبالة بعضها البعض، وتمتزج ثقافتان أو أكثر وتندمجان فيما تقفز الدالات الثقافية من جسد لآخر. أخيرا وبين البدو ، نقابل موقعا بيثقافيا وإمكانيات حول الاتصال البدنى بين الجمهور والممثل لتحدى حدود الهوية وتستقى أبحاثنا مواردها من تواريخ الإنتاج وعمليات البروفة وتحليلات العروض وأنظمة التدريب والتجارب الشخصية للفنانين البيثقافية .

التصنيفات :

يبدأ تحليلنا للمسرح التصنيفى بتأكيد روبرت يانج على أن من المستحيل لجمهور غريب " قراءة " الجسد " الذى يحمل اسم جنس من الأجناس " دون استخدام نظام التصنيف المبني فى داخل الخطاب الغربى (Young 1995) ارتبط " الجنس البشرى " ارتباطا مترادفيا بالنسب حتى القرن الثامن عشر حين اكتسب معناه الحالى كنظام للتصنيف. وعكس هذا التحول الدلالى رغبة المستعمرين الأوروبيين فى تصنيف " الآخر " بطريقة تبرر الحكم الاستعماري

وأصبح " الآخر " هو الصورة السلبية للذات المستعمرة وكانت الوقود المغذى لرسم خارطة الاستحواذ وتصنيف الاختلاف المفترض بين الأجناس البشرية والذي صاحب التوسع الاستعماري ^(١) .

فى القرن التاسع عشر أصبح النوع مصطلحا رئيسيا داخل نظام التفاضل الجنسى ، فأصبح هناك جنس آرى ذكورى له عقلية الغزاة وأصبح فى المقابل هناك مجموعة متنوعة من الأجناس النمائية البنية الصفراء، حدسية وسلبية. يقول يانج إن جداول تصنيف الاختلاف الجنسى تكشف قلقا عميقا من أن يتمخض تلقىح " الآخرين " الأنثويين عن تفسخ " الجنس البشرى الأبيض ". ويوضح أن هذه المخاوف أدت إلى ظهور أسماء لجماعات عرقية ، وضرب لذلك مثال جدول ١٨٧٢ " للتهجين البروهى " الذى يشتمل على الفئات التالية :

الموالد (وهو الشخص المولود من أبوين أحدهما أبيض والآخر زنجى)
والهجينة (بنت أو امرأة من أبوين أحدهما أوروبى والآخر أمريكى هندى)
والصينى والكويونى (أحد مواليد جزر الهند الغربية أو أمريكا اللاتينية المنحدرين من أصل أوروبى أو من أصل أسبانى بخاصة) والصينى الأبيض
والمزارع والأصطف (معوج الساقين) والمزارعة يعد الولع بتصنيف الأجساد التمثيلية (مقابل الأجساد الجنسية البشرية) علاقة مميزة " لروائع " التصنيفات المسرحية ^(٢) .

فى القرن العشرين تمخض تكثيف أسواق الفنون العالمية وانتشار المهرجانات الدولية عن موضة الأعمال غير المألوفة التى تقدمها فرق بيثقافية . وكانت تلك

العروض البيثقافية تشبه الأعمال المسرحية التي كانت تقدم في المعرض الكبير في "كريستال بالاس"، أو أحد الممارض الحديثة التي تنظم اليوم، أو إعلان لمشروب كوكا كولا يمرض فيه ثراء الإنسانية وتنوعها في موكب من الأجسام الملونة والملابس الوطنية في التعبير المسرحي لهذا التنوع العالى وضعت تكنولوجيا العروض العالمية جنبا إلى جنب : راقص الكاتا كالى الهندى بجوار ممثل نيويورك، ممثل الكابوكى من طوكيو مع راقص البلاط الفانى. وعزلت الحدود الصارمة الأجسام التمثيلية المختلفة ووضعتها في إطار بوصفها جواهر صافية وثقافية أصلية. رفض هذا المسرح الأمن تلامس السوائل واللحم تبعد الخوف من الصراع برؤية مثالية عن التعاون والانسجام العالمى. هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى تم تبرير عدم العدالة الاجتماعية بالتأكيد على الفروق الجوهرية والداخلية بين الأجناس البشرية والثقافات^(٣) .

وكان حتميا أن ينتشر هذا النوع التصنيفى بين عروض النساء البيثقافية وفي استراليا أبدع عدد من العروض لدائرة الجواله الوطنية ومن أنجح هذه الأعمال "الملح والنار والماء" من إنتاج شركة "توب إند جيرلز" في دارون ، وقدم للمرة الأولى في "مسرح الفضاء" في مدينة أديلايد في السابع من يولييه ١٩٩٤ بالتعاون مع مؤتمر كاتبات المسرح الدولى الثالث. وكان لهذا المرض صلة قوية بعمل سابق هو "أتوانسو يطير جنوبا" والذي تجول في استراليا عامى ١٩٨٨ ، ١٩٨٩ وكانت فينيشيا جيلوت ، المخرج المساعد للعمل ، شخصية رئيسية في تكوين فرقة "توب إند جيرلز" وحجرت روين أرشر مخرجة مسرحية "أكوانو" عرض "الملح والنار والماء" لمهرجان كانبيرا عام ١٩٩٥ .

تربط مجموعة من العناصر هذين العاملين ؛ أهم هذه العناصر هي الرغبة في بناء روابط قوية بين نساء من أجناس وثقافات مختلفة وعزز هذه الرؤية المثالية الحملة الإعلانية التي سبقت العرض وخاصة عرض " الملح والنار والماء " والذي أكد على التنوع الثقافي للفرقة واستخدمت الأجساد المميزة ثقافيا للفرقة لجذب الجمهور بدلا من الحيلة التقليدية التي تركز على مهارات التمثيل الفريدة للفرقة ويمكن القول إن هذا التأكيد على أجسام الممثلين وواقعهم الجسدى برره مضمون العرضية. تم إبداع " الملح والنار والماء " و " أكوانو يطير جنوبا " بالارتجال. فقد تشكلت نصوص العرضين عن طريق الخبرات الشخصية لأعضاء الفرقة من الأستراليين الأصليين والمهاجرين. اشتمل عرض " أكوانو " على أربع نساء سود : أسترالية من السكان الأصليين وغانية وجامايكية وأمريكية ^(٤) .

وضعت الحملة الإعلانية السابقة للعرض " الملح والنار والماء " أفراد الفرقة بالشكل التالي: امرأتان من سكان استراليا الأصليين ، وأمريكية بيضاء من أصل أيرلندى ، وواحدة من بابوا نيوجينيا ، وفلبينية وممثلة من تيمور الشرقية وموريتانية (قادمة من جنوب إفريقيا) اشتمل المشروع في البداية على امرأة ماورية انتقلت عائلتها من موطنها الأصلي في أثناء مشروع التنمية الحضرية ، وراقصة إندونيسية تركت الفرقة لأسباب سياسية قبل ثلاثة أيام من عرض المسرحية ^(٥) .

وجدت النساء أن المشاركة بتاريخ حياتهن في مشروعات التطوير العلاقة للمشروعين أمرا ممتعا . كانت المرحلة الثانية هي الأصعب حين كان يتعين على النساء اتخاذ قرار بخصوص العرض التي سيستخدمنها لعرض تاريخ حياتهن

على الجمهور كان هناك افتراض في كلا المشروعين بأن التنوع أو الهوية الثقافية تكون المنصر الغالب في خلق ورسم الأجساد التمثيلية. وفي المراحل الأولى لمرض " الملح والنار والماء " تقاسمت النساء معارضهن الثقافية من خلال الرقصات وقص الحكايات والعرض التقليدي ودخل ضمننا في هذا الاتجاه افتراض مسبق بأن الهوية الثقافية يمكن أن تكون مكثفة داخل سلسلة من الإيعاءات البدنية وخطوات الرقص وأنماط الصوت وقرارات الملابس في عرض " الملح والنار والماء " صمم المعارضون ملابس مبنية على ثلاثة عناصر هي لف القماش على الجسد في شكل تتوره ؛ واستخدمت الألوان حسب ارتباطاتها الرمزية فالأخضر أيرلندي والأحمر أوروبي إلخ ؛ وحلى إضافية وإشارات وطلاء للجسد يحمل معاني تقليدية أو ثقافية معاصرة ، بما في ذلك المحار وحلى الرقبة والأقراط والسوارات .

سلط البناء الدرامي للممثلين مزايداً من الضوء على الاختلافات الثقافية للأجساد التمثيلية وفي مسرحية " الملح والنار والماء " كان المجاز الرابط هو وصول سبع نساء إلى استراليا ، واجتماعهن مع الشعب الأصلي ، والتحيات الرمزية ، وتبادل الهدايا التي تشير أصولهن الثقافية. بدأت مسرحية " أكوانسو يطير جنوباً " بالمشلة الأورجينية رودا روبرتس بمفردها على خشبة المسرح وهي تؤدي رقصة الأمو (طائر استرالي كالنعامة) قدمت الممثلات الثلاثة الأخريات إلى الجمهور في تتابع سريع وتم التعرف على توقيعاتهن بخطوات الرقص النمطية والإيقاع والتي أصبح الجمهور الآن قادراً على التعرف على أنها قادمة من الكاريبي وأفريقيا ونيويورك .



فريق "توب إند جبريز" في مدينة أديلايد عام ١٩٩٤

خلال العرض سلط الضوء على هذه التوقيعات وتجميعها وبنائها في رسم متكامل وتم قص تاريخ الحياة وتاريخ الثقافة من خلال الرقص والفناء والخطاب المباشر وتراوحت القصص بين تاريخ العبودية إلى نظرة ساخرة إلى العودة إلى الأم أفريقيا ؛ ومن الجيل المسروق من أطفال الأبورجين الأستراليين إلى تجربة الممرضات السود في إنجلترا .

زعمت فينيشا جيلوت في مقابلة أجريت معها عام ١٩٩٧ أن كل النساء في مسرحية " الملح والنار والماء " كانت " متحكمات في كيفية ظهورهن " ولكن هذا لم يمنعهن من الشعور بالمعجز أمام صعوبات ترجمة تجاربهن الذاتية ونشأتهن الثقافية إلى عرض كان لدى جميع المشاركات إحساس قوى بالهوية الشخصية والسياسية ولكن يبدو أنهن ضلن عندما وصل الأمر إلى وضع هذه الهوية في شكل جسد تمثيلي وقد شجمتهن قلة خبرتهن كممثلات وعدم توافر أموال لازمة للبروفات على اللجوء إلى الكليشيات حتى حين صمم المشروع لمنع ذلك من الحدوث. وبينما لم تزعم أى من النساء انتماءها لواحدة فقط من الثقافات حاولت أغلبهن تمثيل نسخة "أصيلة" من هوياتهن الثقافية. قالت جيلوت في مقابلة ١٩٩٧ أن أليسون ميلز شعرت بأنه تعين عليها تمثيل " أبورجينية تقليدية، على خشبة المسرح. وسقطت أليسون في مصيدة تقديم ما تريده تماما للجمهور، فقد جلست هناك في طلاء تقليدى كامل حين كانت امرأة حضرية : استبدلت مليز تعقيد واقفها المعاش بدور مبسط مخصص للآخرين ، وأجبرت في النهاية على الدخول في مرحلة الإيمان السئ ، تلك المرحلة التي وصفها جون بول سارتر ولوضع قرارها في سياق ومن المفيد الاستماع لأختها جون ميلز وهي تناقش مأزق كثير من الأستراليين الأصليين :

نحن البحرى المشائين ، وفى كل مرة تخفق فى التعرف علينا وقبولنا
كابورجيين ، بغض النظر عن لون بشرتنا الأبيض وشعرنا الأصفر وأعيننا
الزرقاء وملابسنا والمكان الذى نعيش فيه فإنك تمق جرحنا ويساهم فى
استئصال شأفتنا .

(Mills 1994)

كانت جيلوت تفضل لو رأت العمل يتطور ليصل إلى نقطة تحكى خلالها امرأة
واحدة القصة باستخدام وسائل العرض المستخدمة فى ثقافة أخرى لقد كشف
النساء عن القصص ولكنها لم تكشف عن تقاليد عرض، واستتجت جيلوت أن
عرض " الملح والنار والماء " عرض متعدد الثقافات وليس بيثقافياً ، إذا أردنا أن
نستخدم فروق باتريس مافيز (١٩٩٦) . وشرحت أن العرض متعدد الثقافات
لأن الممثلين " لايزالون مغلفين داخل ثقافتنا وعروضنا . لقد جلسنا إلى جانب
أعمالنا (مقابلة ١٩٩٧) . كان فريق عرض " الملح والنار والماء " يأمل فى عرض
صراع الثقافات، وعرضت الرقصات الباليينية للراقصة ديساك بورتو وارتي
بطريقة تشير إلى وجود " صراع " مع تمثيل أليسون ميلز للأبورجينية ، ولكن
وارتي أجبرت على الانسحاب من المشروع وتساهم خلفية قرارها التخلي عن
العرض فى فهم ازدواجية جسم الممثل والجسد التمثيلي ويثير أسئلة كبيرة حول
القراءات المحتملة فى المسرح التصنيفى .

قبل ثلاثة أيام من عرض مسرحية " الملح والنار والماء " تم اتصال غير رسمى
مع وارتي من جانب أحد أفراد الفريق القنصلى لسفارة أندونيسيا وقال لها ،

حسب رواية جيلوت ، إن الظهور على خشبة المسرح مع ممثلة تيمور الشرقية ماريا أليس كاسيميرد سيمرضها " لخطر جسيم " (مقابلة ١٩٩٧) ورغم أن بروفات العرض كانت تجرى في استراليا لم يكن أمام وارتى بد سوى ترك الفرقة وقد عكس اتجاه القنصلية الحرج الذى شعرت به حكومة جاكارتا إزاء الإدانة الدولية المتزايدة للاحتلال الأندونيسى (آنذاك) لتيمور الشرقية^(٩).

لم تكن الأجساد التمثيلية أو تمثيل الثقافة في " الملح والنفار والماء " هي ما أرادت القنصلية الأندونيسية التأثير عليه ، بل أرادت التأثير على حرية تداوى أجساد الممثلين لقد اعتبرت حكومة سوهارتو " آنذاك " حتى وضع مواطن أندونيسى إلى جانب مواطن من تيمور الشرقية عملاً من أعمال التخريب السياسى فالمضمون هو أن يقرأ الجمهور استمرار هذه الأجساد " الحقيقية " تحدياً علينا لحكومة جاكارتا وتحريضاً على الاحتجاج لو كانت وارتى تجاهلت التحذير الرسمى وأصررت على التمثيل مع كاسيميرو فهل كان الجمهور سيستجيب بهذه الطريقة ؟

للإجابة على هذا السؤال الفرضى يجب أن نعود إلى تأكيد يانج على أنه من المستحيل على جمهور غريب " قراءة " الجسد " المنتمى لجنس من الأجناس البشرية " دون استخدام نظام التصنيف المبني في الخطاب الغربى. وبينما تظل التصنيفات العنصرية آلية لتبرير علاقات القوة العالمية ، يتعرض أى مسرح تصنيفى مصمم للجمهور الغربية لخطر إطلاق موجة من الاستعمار الجديد. تشجع هذه الموجة الجديدة الجمهور على الانغماس فى تصنيف وتفثيت الآخر

لإعادة التأكيد على تقوى الذات وأهميتها . وينفض النظر عن المحاولات المستميتة من جانب الممثلين للهروب من هذه الموجة فإن أى قرار بلصق جواهر ثقافية ثابتة بأجسادهم التمثيلية سيجعل الهروب أمرا صعبا . وبمجرد إطلاق هذه الموجة داخل الجمهور يمكن أن ينهار الجسد التمثيلي وجسد الممثل ليصبحا كيانا واحدا تتم قراءته للوصول إلى أحكام عنصرية عامة .

فى المسرح الطبعى يجعل ازدواج جسم الممثل و الجسد التمثيلى الخط الفاصل بين الممثل والشخصية غير واضح ولكنه لا يزال ينتج الوهم بوجود فرد وحيد ؛ وفى المسرح التصنيفى يختزل هذا الازدواج جسم الممثل والجسد التمثيلى إلى نسق ثقافى واحد . فمهارات الممثلين وإتقانهم للقواعد الجمالية وصفاتهم البدنية الخاصة تندمج معا وتتم قراءتها كمرض لقطة عنصرية أو ثقافية عامة . وكما لاحظ بيتر بروك " لماذا يتمين على ممثل ما القدوم إلى خشبة المسرح ترمز لشعبه ؟" فمجرد أن يفعل ذلك تتلاشى فرصة اعتباره فردا .

(ورد فى 73 : 1996 D Williams) .

عن طريق عملية التعرف والتسمية هذه ينفس الجمهور فى حراسة الحدود التى تفصل الذات عن الآخر وهى عملية تميز كل الجماعات المسيطرة وإذا كان هذا وصفا دقيقا للرد المحتمل من جانب الجمهور على المسرح التصنيفى من غير

المرجع أن تتولد حالة من التقمص العاطفى فى جسم الجمهور ليصل إلى مرحلة الاحتجاج التخريبي الذى تصورت القنصلية الأندونيسية حدوثه مع عرض " الملح والنار والماء " .

تتألف قوة تخريرية داخل المسرح التصنيفى النسائى ولكنها ليست القوة التى تصورتها القنصلية الأندونيسية . بل توجد هذه القوة فى النوع التصنيفى وخاصة فى التمازج الجنسى . وبينما تسعى الجداول التصنيفية للفروق العنصرية إلى فرض النظام والحدود الثابتة فإن القدرة الإنجابية للجسد النسائى يمكنه تقويض هذه الأبنية بإنجاب أطفال لا تتاسبهم هذه الجداول التصنيفية . وقد يوحى ذلك بأن المسرح التصنيفى يمكنه هدم الموجة الاستعمارية الجديدة بتقديم جسد أمومى عنيد له القدرة على الإنجاب التخريبي . ظل هذا الشكل التخريبي إمكانية غير محققة فى عرض " الملح والنار والماء " إلا بشكل المحاكاة خلال سلسلة غسيل فى جنوب أفريقيا حين يواجه مجموعة من العاملين مهمة مستحيلة بتصنيف البيض وإخراجهم من الملونين . وبالمعنى الحرفى يكسر الجسد الأمومى العنيد الأنظمة التصنيفية بقدرته على إنجاب طفل مهجن وبالمعنى المسرحى يمكن لهذا الانكسار الحدوث فى العوالم الرمزية من خلال إنجاب أجساد تمثيلية . وبمجرد بدء الرسم الثقافى الذى يميز النوع التصنيفى فى الانهيار تخرج للوجود إمكانيات جديدة للعرض البيثقافى فقد ارتبط التهجين زمنا طويلا بعمليات التبادل العنصرى أو الثقافى^(٧) وإلى التهجين ، موقع الجسد البيثقافى الثانى ، تتحول الآن .

التهجينات

" على سؤاله " ما هو الهجين ؟ " أجاب ميخائيل بختين قائلا :

هذا خليط من لغتين اجتماعيتين في حدود جملة

واحدة ، وهو مقابلة داخل ساحة الجملة ، بين

وعيين لغويين مختلفين ، يفصل بينهما فترة

زمنية من التفاضل الاجتماعي أو عامل آخر "

(ورد في 20 : 1995 Young)

في بحثنا تصبح اللغات الاجتماعية أجسادا تمثيلية. تقع المضابلات داخل الجمل المسرحية وتتحدد الموامل التي تفصلها جنسيا وعنصريا . وعند إعادة تطبيق مفهوم التهجين يتضمن هذا المفهوم مخاطر جسيمة . صار هذا المفهوم شعبيا في الجزء الأخير من القرن العشرين وبات طريقة لإعادة قراءة إيجابية للتمازج الجنسي والاختلاط الثقافي الناتج عن اللقاءات بين المشتتين في عهد ما بعد الاستعمار ، غير أن المفهوم تعرض للنقد كثيرا نظرا لصيفه صيغة مثالية أو إضفاء الأهمية عليه أو حتى لميوله الاستيعابية .^(٨) ولكن كما تقول هيلين جلبرت وجاكين لو فإن التهجين يتعلق بأكثر من مجرد التعرف على ثقافتين منفصلتين في كيان واحد . وكى يظل التهجين شكلا منتجا يجب على الجزاين أن يولدا كيميائية غالبا في آثارها الامتزاجية :

* يؤكد مفهوم التهجين الطبيعية الإنتاجية لطبيعة

التكامل الثقافي كملوث إيجابي ... إنه ليس انصهارا

بسيطا للفوارق . ولكنه تفاعل متطايير يتميز بالنزاع

يبين وداخل الثقافات المكونة للمجتمع الخاضع للاستعمار * .

(Gilbert and lo 1997 : 7)

وبحثا عن هذه التفاعلات المتطاييرة وقت حدوثها داخل الجسد ، يتحول تركيزنا من العروض البيثقافية داخل استراليا إلى العلاقة البيثقافية بين استراليا واليابان فتربط بذلك هوية وطنية للبيثقافية مع هوية وطنية للثقافة الأحادية ولكن على الرغم من الصورة المنقولة لليابان بصفتها مجتمعا متجانسا فإن ثقافتها المعاصرة هي نتاج شكل من أشكال التهجين مرتفع الوعي ذى عناصر متداخلة من أوروبا وأمريكا وآسيا . وليس غريبا إذا أن تتركز مناقشتنا على اليابان . سنبدأ ببروفات مسرحية " ماستركى " وهي عرض أسترالى ويابانى مشترك عالجه وأخرجته الفنانة مارى مور ، وقصة المسرحية مأخوذة عن مسرحية " أوى نارو جينى " للكاتب اليابانى ماساكو توجاوا ^(١) . وفى أعقاب هذا البحث لعملية إنتاج عمل بيثقافى سننظر إلى تبادل ارتداء الملابس الثقافية والرجالية والنسائية فى عمل يابانى شهير بعنوان " تاكارازوكا ريفيه " . وسوف تعتمد مناقشاتنا على اعتبارات مرثية وخاصة تقاليد الملابس فى إبداع الأجساد التمثيلية المهجنة وقراءتها .

ماستركى

تقع مسرحية " ماستركى " داخل فئة العرض النسائى البيثاقى التجريبي الذى تبدعه الفرق للاشتراك فى مهرجانات فنية دولية للتمثيل أجازت للعمل فى مهرجانى أديلايڊ وبيرث وتحمل تكاليفها المجلس الاستراالى واللجنة الأولمبية الثقافية فى سيدنى ومؤسسة سيدنى ماير . استخدم العرض الذى استفاد من الوسائط المتعددة الفيديو والرسوم المتحركة والفضاء الصوتى والنص الدرامى لتقديم قصة تقليدية مثيرة للدهشة. فى الخطبة التى يلقيها أحد الممثلين قبل بدء المسرحية يرى رجلاً وامراً يدفنان طفلاً فى الحمام العمومى لإحدى الممارات، ويتزامن مع هذا الحدث تقرير إخبارى عن اختطاف طفل . تصل أم الطفل المفقود إلى العمارة التى يقطنها نساء عزياوات يعملن فى وسط طوكيو . علمت الأم لتوها أن مدرسة ابنها التى تسكن فى العمارة قد يكون لها صلة بالخاطفين . تسعى الأم إلى الحصول على مساعدة أحد الأصدقاء وية تفيان معاً أثر غموض الطفل المفقود ليكتشفا أن الجثة الموجودة فى الحمام العمومى هى جثة الطفل المشوهة . فى الصور الأخيرة يتضح أن الأم هى مدام بترفلاى . زوجها الرائد فى الجيش الأمريكى هجرها بعد اختفاء ابنها ، والواضح أنه يعيش الآن فى أمريكا وأن الطفل معه .

كانت النية الفنية لهذا العرض هى خلق عالم عرض مهجن يمكن للأجساد التمثيلية المحددة ثقافياً أن تتحد فيه لحكاية القصة باستخدام مجموعة متنوعة من الأساليب الإيحائية والتعبيرية المختلفة . يقع تحليلنا لهذا فى داخل فترة ما

قبل العرض وفي غرفة البروفات ، وبالتالي لا يشتمل على جسد الجمهور .
ويعنى تحليلنا بمشاكل التفاعل الثقافي الذي تقول هومي بابا إنه يبرز " عند
الحدود المهمة للثقافات حيث تساء قراءة المعاني والقيم أو يتم عندها السطو
على العلامات . وتظهر الثقافة كمشكلة لا أكثر أو كموضوع لا أكثر أو كموضوع
مثير للمشاكل عند نقطة يضيع فيها المعنى في صراع الحياة اليومية".

(Bhabha 1994 b : 34)

إن " فقدان المعاني " الذي ظهر خلال فترة البروفات والمفاوضات التي تلتها
لحل الصراعات المحتملة هو مركز هذا البحث .

إن الأجساد التمثيلية النسائية التي دخلت " الحياة اليومية " لبروفات "
ماستركي " كانت خبيرة ببعض تكنولوجيات التمثيل المتنوعة بما في ذلك
الاتجاهات المختلفة للأشياء الداخلية والخارجية والمشاعر والأصوات
والإيماءات، وكانت أكبر الممثلات اليابانيات سنا وتدعى توميكو تاكاي راقصة
"بوته " وقد رقصت مع تاتسومي هيچيكاتا . وكانت أصغرهن سنا عضوا في
فرقة " داي راكو داكان " لرقص " بوته " الحديث . الممثلتان اليابانيتان الباقيتان
ممثلتان شينجيكي في الستينيات من العمر وقد مارسا نوعا من أنظمة تمثيل
ستانيسلافسكي . ومثل الممثلون الاستراليون ثلاثة أجيال : الجيل الأكبر تدرب
على تقاليد ستانيسلافسكي وجيل الوسط تدرب على طرق بريخت البديلة
للمثيل في استراليا في السبعينيات ، والجيل الأصغر كان يتمتع بخبرة في
المسرح البدني في التسعينيات .

ركزت فترة ما قبل العرض على خلق فضاء عرض يسمح لهذه الأجساد التمثيلية المتباينة بالتفاعل دون أن تحرمها من طرق التعبير المختلفة . وضعت مسرحية " ماستركي " في أوائل الخمسينيات في عمارة سكنية على النمط الغربي مخصصة للنساء العزباوات واقتبس النص من قصة " شقق النساء في طوكيو " ^(١٠) . وكان عامل التصميم الرئيسي هو وجه الشبه في الإعاشة التي توفرها النساء اليابانيات والغربيات اللاتي يدخلن قوة العمل الصناعية في النصف الأول من القرن العشرين . أمدت تلك الوصلة الفضائية الأجساد التمثيلية بنقطة بداية بدنية مشتركة في البروفات . وأرادت مور ، بصفتها مخرجة للمرض ، أن تقدم لكل ممثلة فضاء خاصا ، جزء منه ياباني والآخر غربي ، يلف حولها مثل هيكل خارجي للقشريات المائية . وكان الحل التصميمي الذي توصلت إليه المخرجة هو دولاب الملابس ، وهو قطعة أثاث تربطها جاستون باشيلار بحميمية الخيال الشعري :

" الدواليب بأرففها والمكاتب بأدراجها

هي أعضاء حقيقية في الحياة السيكلوجية الخاصة .

ويدون هذه " الأشياء " وقليل غيرها لفقدت حياتنا

نموذجا للحميمية . فهي أشياء مهجنة ، وأشياء شخصية .

ومثلنا ومن خالطنا ومن أجلنا تتمتع بصفة الحميمية " .

(Bachelard 1964 : 23)

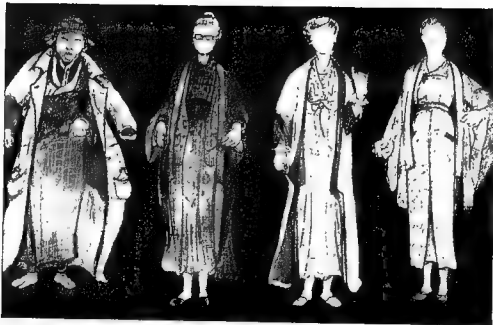
نجحت استراتيجيه فوكو الخاصة بالتركيز على الفضاء والجسد والذي خلق لهذه الطبقة الجديدة من النساء المحترفات . وقد قبل التهجين الجمالى لتصميم الداخلى الممثلات اليابانيات والاستراليات . فى البروفات الأولى استكشفت الممثلات الأنماط البدنية للعمل والراحة داخل الحدود والاستبعاد من غرفهن أو دولاهن ، وجسدن الشخصيات من خلال هذا الخلق للبيئة البدنية . تم التعبير عن هذا الاحتواء فى قواعد التمثيل المتباينة للأجساد التمثيلية ولكن هذه الاختلافات قرئت كدالات للشخصية الفرد لا كإساليب تمثيل صممت ثقافيا . وكانت وظيفة الدواليب هى القيام بدور الامتداد الموحد للجسد التمثيلى وعكست التصميمات الداخلية المشخصة حياة الشخصيات . كانت الدواليب بمثابة جراحة ترقيمية متصلة بالجسد التمثيلى فتحرك حدوده وتحددها . وفى إطار هذا التصور الفضائى اكتسبت الأجساد التمثيلية وحدة شكلية خارجية بإمكانها احتضان اختلافات شديدة فى التعبير البدنى داخل التصميمات الداخلية الفضائية .

على النقيض كان هناك عنصر آخر للتهجين المرئى أثار مزيدا من الجدل . فقد دار الصراع حول الملابس ، وقد ظهر هذا الصراع قبل عدة شهور من بدء البروفات وظل دون حل فى المناقشات النهائية بعد أن انتهى موسم أديلايد . خلال فترة ما قبل العرض كانت ممثلات الشينجيكى حريصات على رؤية رسومات الملابس على أساس أن ممارستهن العملية اشتملت على المشاركة النشطة فى تعريف صورتهم البدنية أرسلت رسومات الملابس إلى اليابان وتم استلام الأسئلة التالية بالبريد : ما هى المساحة المقترحة لتعديل الملابس

اليابانية؟ ما قدر أهمية الفترة التاريخية؟ ما هو حجم الثراء الذي ينبغي أن تظهر عليه الممثلات؟ عرضت ميتشيكو أوكي ، وهى واحدة من أفراد الفرقة التى عملت منتجة يابانية ، التقدم بمزيد من الأبحاث حول أقمشة الملابس وأضافت : " لقد رأينا عروضاً كثيرة فيها ملابس غريبة يرتديها أجناب زعموا أنهم يعرفون اليابان . ونأمل جميعاً ألا يحدث هذا فى مشروعنا " .

(مراسلات شخصية للسيدة م. مور فى 15 ديسمبر 1997)

ورداً على هذه الرسالة شرحت مور تصميمات الملابس وقالت إنها لا تقصد أن تعكس بهذه الملابس عالماً طبيعياً أو واقعياً بل إن ما تعنيه هو انعكاس الطبيعة البيثقافية للمرض .



تصميمات الملابس في مسرحية "ماستركي" في مدينة أريلايد الأسترالية عام ١٩٩٨

ارتدت الشخصيات الرئيسية فى العرض خليطا من الملابس اليابانية والغربية
المأخوذة من طوكيو فى مرحلة ما بعد الحرب دون محاولة إخراج ملابس تعكس
حقبة تاريخية معينة بشكل دقيق . كان الفرض من الصور الظلية دمج الشكل
الملفوف للرداء اليابانى المعروف باسم " الكيمونو " والجاكيت الفريى والتتورة .
وربط نمط الألوان بالدواليب الخشبية التى كانت الامتداد المادى للشخصيات .

وفى ردها الثانى من طوكيو ظهرت حدود مهمة وكتبت أوكى تقول :

" قبل ٥٠ عاما ، وخلال الفترة من ١٩٤٥ إلى ١٩٩٥ ،

كان عمر توميكو يتفاوت بين ١٤ و ٢٥ عاما ، وكان عمرى

يتراوح بين ١٢ و ٢٢ عاما . وهذا يعد تاريخا للجيل الأصغر

ولكننا لا ننسى هذا التاريخ أبدا وما زلنا نذكر

ما حدث فيه وكأنه وقع أمس . بعد الحرب العالمية الثانية

ولدت ١٠ سنوات أو يزيد واجهنا صعوبات كثيرة

منها نقص الطعام والمأوى والملبس ، وأدخل

الأمريكيون تغييرات كثيرة على الملابس اليابانية " .

(مراسلات شخصية للسيدة م. مور فى ١٧ ديسمبر ١٩٩٧)

وبينما أكدت السيدة مور على أن العرض غير طبيعى (ومعها أعضاء الفريق
الاستراتيجى الذين عملوا خلال فترة ما قبل العرض) اعترفت فى ردها اليريدى

على أنها هي وزميلاتها ليس لديهن فكرة كاملة عن فترة ما بعد الحرب في اليابان . وأكدن جميعا من جديد على أن المعالجة التزمت بطبيعة القصة المثيرة التي لم يكن بها سوى إشارة قليلة إلى السياق الاجتماعي الأوسع . وعند هذه النقطة بدا واضحا أن الجميع يسبح في بحر من المعاني المفقودة في محاولة لفهم العلاقة المثيرة للمشاكل بين التجسيد والهوية . كانت لغة المسرح غير كافية وفهم الجميع أنهم غير مشتركين في عرض طبيعي أو واقعي وأنه ليست هناك حاجة لتكون الملابس نسخة طبق الأصل من ملابس طوكيو في الخمسينيات . ورغم أن المشكلة طفت على السطح في شكل قلق على تجسيد الشخصية من خلال الملابس فإن القضايا الحقيقية كانت تتعلق بأجسام الممثلين كما أن واقعهم الجسدي تجسد من خلال الذاكرة .

شاركت أصغر الممثلات في " ماستركي " في زمن الجيل وفي بعض الفضاء الجغرافي تبادل كل من يومي أومى وأومير وفيرييتي رايس لغة بعضهما البعض وعاشت كل واحدة منهما وعملت في بلد الأخرى . وتلامم التهجين الذي عبر عنه في العرض مع واقعهم الجسدي ، غير أن الممثلات الأكبر سنا في الفرقة ، وهن ميريل لينور وأودين ليث وتوميكو تاكاي وميتشيكو أوكي ، كن أحياء خلال الحرب وكانت السياقات الاجتماعية والتاريخية والأبنية الرمزية التي شكلت هوياتهن مختلفة تماما . وتحت المناقشات الدائرة حول الملابس كان هناك غموض أعمق بخصوص التهجين الثقافي المفروض عن فترة ما بعد الحرب في اليابان . ومنذ

إعادة " ميجى " للعرض استوعبت اليابان كثيرا من الجوانب الثقافية الأوروبية ، ولكن فترة ما بعد الحرب شهدت فرضا غير محكوم للثقافة الغربية من خلال الاحتلال الأمريكى . ومن المفارقات أن تحويل عرض " ماستركى " جاء من اللجنة المهجنة للمجلس الاسترالى ^(١١) .

وأبرزت المناقشات الدائرة آنذاك حول الملابس ومقاومة التهجين المفروض التناقض الشديد إزاء التهجين الذى كان مستترا في النص الأصلي . الانتهاك الأولي الذى يقود قصة توجاوا المثيرة هو الامتزاج وبذلك يمكن تفسير النص على أنه يحرم الامتزاج العنصرى من خلال ازوداج القصة للطفل المهجن والطفل المشوه ، وهو ما يؤدي إلى ظهور طريق يربط الزواج المختلط بتشوهات الأطفال عند الولادة في مدينتى هيروشيما ونجازاكي في مرحلة ما بعد الحرب . وكانت الممثلات اليابانيات الأكبر سنا يقفن في طريق مزدوج في مسرحية " ماستركى " ، فاجسادهن التمثيلية عانقت عن وعى الطبيعة البيثقافية للمرض ، ولكن الجدل الدائر حول الملابس عكس مشاعرهن المتناقضة حول هوياتهن المهجنة المفروضة . وفي النهاية تم حل النزاع حول الملابس بإعطاء الممثلات اليابانية سيطرة كاملة على صور أجسادهن رغم أنهن في الواقع أجرين تغييرات طفيفة على التصميمات الأصلية . وباستعادة الأحداث الماضية والتأمل فيها استتجت الفنانات المشاركات في المشروع أن العمل قبل العرض في " ماستركى " تركز فقط على الجسد التمثيلي وعلى تجسيد تكنولوجيات المرض وبذلت جهودا لإيجاد تواز في أساليب ستانيسلافسكى التى استخدمها ممثلون أكبر سنا

ولاقتفاء الصلة بين رقصة " البوته " والرقص التعبيري . وخصص وقت ضئيل جدا لعلاج العلاقة الشخصية والأخلاقية للممثلين مع الزمن التاريخي والفضاء الجغرافي . بالطبع كان هناك اعتراف صامت بأن المشاركات اللاتي يتجاوزن عمرهن ٦٠ عاما عاصرن الحرب العالمية الثانية ، ولكن لم تتم مناقشة هذا التاريخ المشترك مناقشة مستفيضة . وفي كل مرة يبرز هذا الموضوع سواء في أثناء الحديث عن معان نصيبية معينة أو الوضع النسبي للمرأة في الثقافتين فإن الفرقة مالت تجاه الحدود المهمة التي يفقد منها المعنى إذا أردنا استمارة تعبير بابا . (1994b : 36)

أثارت الأجسام التمثيلية المهجنة الذكريات الماضية في عرض " ماستركي " ، ولكن التاريخ الشخصي لأجساد الممثلين تعرضت للقمع كي تسهل الإبداع الناجح لمعمل دولي . وبالنسبة إلى الجيل الأصغر سنا من الفنانات اللاتي يمشن خارج ثقافات المولد عكس التهجين الجمالي للإنتاج وأقمهن الجسدي ولكن بالنسبة إلى الجيل الأكبر سنا أسكت المرض الذاكرة والخبرة .

رفي * تاكارازوكا

بعد موضوع القمع تنتقل إلى خارج غرفة البروفة لدراسة الأجساد التمثيلية المهجنة في رفي تاكارازوكا وقدرة هذه الأجساد على التفرج عن هذا القمع ليس فقط في أجساد الممثلين ولكن أيضا في جسد الجمهور . وهناك رأى يفيد بأن

* الرفي : عمل مسرحي يتألف من مزيج من الحوار والرقص والفناء ويهدف عادة إلى السخرية من الأحداث الجارية والأزياء المسائدة (المترجم)

الرفى هي أكبر وأشهر فرق العروض النسائية فى العالم . وقد أسس كوباياش إيشيزو ، أحد أقطاب السكك الحديدية والمقاول والوزير ، الفرقة عام ١٩١٢ . وكانت الإدارة والأمور الفنية دائما فى أيدي الرجال ، ولكن أعضاء الفرقة كانوا دائما نساء باستثناء فترة زمنية قصيرة فى أواخر الثلاثينيات . هناك عدد من القصص التاريخية عن رفى تاكارازوكا أبرزها قصة جينيفر روبرتسون التى تضع الفرقة فى إطار الثقافة الشعبية اليابانية . (Robertson 1998)

ونحن لا ننوى العودة إلى زيارة هذه القصص التاريخية من جديد ، بل ينصب اهتمامنا على شكل من أشكال الأجساد التمثيلية المهجنة نوعيا وعنصريا والتى يمد علامة من علامات نجاح الفرقة فى الوقت الراهن .

كان التنوع النوعى والتنوع العرقى ، حسب تعبير روبرتسون هو العلامة التجارية المميزة للتكارزوكا منذ إنشائها وفى عقدي العشرينيات والثلاثينيات ، عندما اجتذبت الرفى الجمهور من الجنسين ، غذى هذا التنوع العرقى الخيالات الاستعمارية " لدائرة الرخاء المشترك فى شرق آسيا الكبرى " ^(١٢) . ومنذ الستينيات ظهرت غالبية أدوار " التنوع العرقى " فى المسرحيات الغريبة " ذات الشعر الأحمر " والتى يلعب فيها المشخصون أدوار الرجال الغربيين . وسادت هذه العروض أفكار عن الذكورة الغربية لا الذكورة اليابانية ، وتقوم هذه العروض لا على ملاحظة الأوروبيين أو الأمريكيين ولكن على الإحياءات البدنية والماطفية التى وضع قواعدها نجوم السينما الغربيون . ورغم أن مشخصى تاكارازوكا تدربوا على نظام ستانسلافسكى الذى يؤكد على استخدام الملاحظة

والاحتمالات ، فإن مراجعهم الرئيسية هي الأجساد التمثيلية لجيمس دين ، وجاك نيكلسون ، وكلاارك جيبل ، وإفيس بريسل ، ومارلون براندو ، وموريس شيفالييه وآلان ديلون . وفي أثناء إبداعهم للشخصيات الرجالي الغربية يمزجون الأنماط العنصرية مع الأنماط النوعية (ذكر أنثى) ويضعونهم في قواعد معقدة تحكم الملابس والإيحاءات البدنية والصفات الصوتية . وعبر العديد من السنوات ثبتت هذه القواعد ممثلو تاكارازوكا لتصبح سلسلة من القواعد (الكاتا) ، وهو مصطلح يستخدم في جميع فنون التمثيل في اليابان ليشير إلى الريبورتوار البدني الذي مكثهم من بناء العروض المفردة .

العناصر القياسية " للكاتا " بالنسبة للمشخص الفردي هي جسم مفتوح له وقفة واسعة وكتفان عريضان مع ذقن خفيفة . وتستخدم إشارات اليد القوية مع القبضات أو الراحة المفتوحة والإبهام المفرد . والخطوات واسعة ، وهي لحظات التوتر العاطفي الشديد يجرى المشخص . ويعتمد الصوت على حنجرة منخفضة ، وصوت أجش وانتفاخ الصدر إلى أقصى درجاته . الملابس المعيارية التي تتألف من بدلة من ثلاثة قطع ، ومعطف له ذيل تم قصه بصورة جميلة تخلق بأكتاف عريضة ، وهناك معطف له وسط يخفى الصدر أو يجعله منبسطة ، وهناك السروال والحذاء ذو الرقبة يزيد الساقين طولاً . أما الشخصيات الرومانسية فتتقيد ويدها على المقعدة مع شئ الكوعين ممسكة بالجاكيت فتبالغ بذلك في حجم المقعدة النحيفة وفي المنظر الظلي للكتفين . أما قصة الشعر المعيارية فتشتمل على قصة أمامية لتزيد الشخصية طولاً مع إرسال باقي الشعر خلف الرقبة ، ويمكن للشخصيات الأصفر سناً صبغ الشعر باللون الأصفر كي تبدو

شقرء ، بينما تحتفظ الشخصيات الأكبر سنا بالشعر الأسود مع بعض اللون الرمادى ، وتستخدم القبعات حتى لو أخضت جزءا من الوجه . ويستخدم شعر الوجه أحيانا ، ولكن المكياج يستخدم خطأً شمرًا لرسم الصدغين ، وكذلك خط عظمى بارز لإبراز الأنف .

وبالإضافة إلى قواعد الملابس هناك عدد من العناصر التى تخلط وهم تنوع النوع وتنوع المنصر . الشيء المشوق هو أن الخط الأمامى للمسروال قد ألغى وألغيت العلامات المميزة لنوع الشخص المرتدى للملابس سواء ذكر أم أنثى . وعلى الجانب الآخر فإن أكثر الإضافات تشويقا هى الرموش المستعارة واستخدام أحمر الشفايف والكعب العالى وهى شواهد تشير بلغة هوليود إلى رغبة نسائية . وتشير هذه الملابس والملامح إلى الجنس الثالث .

تخلق " الكاتا " والملابس التى وصفناها وهما بوجود جسد مهجن وجمالى ويستخدم جميع أعضاء فرقة تاكارازوكا المتخصصين فى الأدوار الرجالية هذه الدالات . ولكن إذا جاز لنا أن تفصل النجوم عن المجموعات فى الفرقة يجب أن نتمعق فى بحث صفتين تمثيليتين وظفهما المشخصون وهما الكاريزما والإيروتيكا (الرغبة الجنسية) . وبعبارة أخرى يجب أن ندرس كيف يمارس المشخصون فن الإغواء . وطبقا لبودريالار ، يعتمد الإغواء لا على الطبيعة ولكن على البراعة . فالإغواء يتمش فى وجود الوهم والتخفى والأقنعة :

" ما هو المثير حقا ؟ أن يوقع المرء غيره فى الفواية أم أن يقع هو فيها ؟

ولكن وقوع المرء فى الفواية هو أفضل الطرق لإغواء الآخرين .

إنها حلقة مفرغة . لا يوجد فرد إيجابي وآخر سلبي في الغواية ،
لا فاعل ولا مفعول ، لا خارجي ولا داخلي ، فالغواية تلعب على
الجانبين ولا يوجد فاصل بينهما .

(Baudillard 1990 : 81)

يجب على الشخص أن يفوق الجمهور ، وعليه أن يكون واقعا تحت تأثير
الغواية ، كما يتعين عليه أن يجسد في الوقت نفسه ذاتية نشطة لها رغبة خشبه
المسرح . وكما أن الكاتا بالنسبة للمشخصين الفريبيين تستقى من الأجساد
التمثيلية لنجوم هوليوود فهذه هي الحال أيضا بالنسبة لفن الغواية الذي يعتمد
اعتمادا شديدا على الرغبة النرجسية على غرار مبدأ فرويد القائل إن حب
الذات يجذب حب الآخرين .

تشتمل النرجسية بالنسبة للممثل على المرض النشط للجسد التمثيلي ، وهو
ينطوى على حب الظهور ، فهذا الجسد معروض للحملقة ، فهو يحتوى هذه
الحملقة ويدخلها في مرحلة توتر ، ولكن في الوقت نفسه يظل الجسم ديناميكيًا
إذ أنه يشارك الجمهور عواطفه وحميميته. في فرقة تاكارازوكا يتفاعل هذا
الجسد التمثيلي النرجسي المفعم بالرغبة والمرتدى قناع الكاتا وملابس الأوتو
كوياكو مع الجمهور بشكل مرئي في عرض الملامح البدنية وبصورة حرفية في
الخطاب المباشر ، ومن حيث التقمص العاطفي من خلال الحالات الدرامية يجب
تقديم خط حبكة به أهداف قوية وعقبات وأحداث مؤلة .

لإيجاد وسائل مناسبة " للأوتوكويako " الغريبيين أخذ كُتاب " التاكازوكا " يفتشون فى القواعد الغريبة بحثا عن التراجيديات الرومانسية ، ويشتمل سجلهم المسرحى على " أنطونيوكليوباترا " و " هاملت " " لا ترافياتا " و " روميو وجوليت " و " مانون ليسكوت " و " توراندوت " " تريستان وإيزولد " و " جاتسبى العظيم " و " مرتضعات ويذرنج " و " ذهب مع الريح " ، و " شرق عدن " . تمد هذه القصص " الأوتوكويako " بشخصيات تتوق إلى حب مستحيل وتجبر على الخروج من النظام الاجتماعى وتعبّر عن مشاعر الحب السادية لتتعبّد بتأنيب الضمير وتأسى على رفات الأحباب والأصدقاء . علاوة على ذلك تعطى هذه القصص الممثل فرصة الارتجال مستخدما الكاتا المعيارية وإدخال المزيد من العناصر الذاتية التى اكتسبها من السجل المسرحى الإيحائى لنجوم السينما الغريبيين ، تلك الإيحاءات المرتبطة بأدوار الممثلين ، فى النسخة المعدلة لرواية " شرق عدن " التى قدمتها فرقة تاكارازوكا يلعب ممثل " الأوتوكويako " دور جيمس دين وليس دور ستاينبرج . وعندما تقدم الفرقة رواية " ذهب مع الريح " يختفى ريت باتلر وتظهر شخصية كلارك جيبيل .

يشاهد عروض فرقة " تاكارازوكا " الناجحة أكثر من مليون شخص . واشهر عروض الفرقة هى الروايات العاطفية والفنائية . وقد يكون المشاهد العادى قد شاهد أكثر من ٢٠ عرضا سابقا . ولا جدل فى أن أكثر ما يجذب الجمهور لعروض " التاكازوكا " هى الممثلات اللاتى تلعبن دور الرجال . وكى نفهم إغراء " الأوتوكويako " يجب أن نلقى نظرة متفحصة على جسد جمهور التاكازوكا . تشير المعلومات التى جمعتها زيكا برلين عام ١٩٨٧ إلى أن ٩٠ فى المئة من

الجمهور نساء تقل أعمارهن عن ٣٠ عاما وأربعة أخماس هذا العدد غير متزوجات . غير أن روبرتسون تشكك في هذه الأرقام وتقول إن متوسط أعمارهن يزيد على ٣٠ عاما وأن غالبيةهن متزوجات .

(Berlin 1988 ; Robertson 1998)

وبالنسبة إلى النقاد الغربيين لفرقة " التاكارازوكا " يمد الانطباع الأول والغالب للفرقة هو تفرد جمهورها .

فمن الصعب الجلوس في مسرح مزدحم بثلاثة آلاف امرأة تشاهد ممثلي " التاكارازوكا " ولا تجد الجو مكهريا . تصف روبرتسون " الجمهور ذا الفالبية النسائية المقعم بالإثارة " . (Robertson 1998 : 3)

وتصف لوري براو (١٩٩٠ : ٩٠) جمهورا " محبا " لنجومه " المشوقين " وتلاحظ أن الشهوة النسائية قد تكون جوهر سعادة بعض الجماهير في المسرح . وتصف بالتفصيل غزل ممثلات " الأوتوكويكو " وممارساتهن خلال العرض مثل الفمز بالمين لأفراد الجمهور . ويشير برلين (1988:x) إلى " حماس الجمهور في استجابة للعرض " . وهو مهتم برد فعل الشابات في الصفوف الخمسة الأولى من المسرح " اللاتي يظهرن اندماجا مكثفا وحماسا منقطع النظير " .

(المرجع السابق ص ١٥٠)

في أواخر السبعينيات يقول إن المشاهدات كن " يقلين في مقاعدهن " ويصرخن حين كان ممثل " الأوتوكويكو " يظهر على خشبة المسرح .

(المرجع السابق ص ١٦٥)



مشهد من رواية "ذهب مع الريح" يظهر فيه ممثلان
من فرقة تاكارازوكا عام ١٩٨٨

هناك شك قليل في أن مسرح تاكارازوكا هو مسرح الرغبة ، ولكن هناك جدل واسع حول طبيعة هذه الرغبة ، في روايات أفراد الفرقة ، وهى الروايات التى أجزيت رسميا ، صور افتتان الجمهور بأنه ظاهرة مرافقة . فالنساء الأكبر سنا من بين الجماهير يقدمن لبناتهن هذه التسلية البريئة كوسيلة من وسائل التعبير السليم عن المشاعر . وهى المقابل تجادل روبرتسون بأن مشاعر الإثارة ليست قاصرة على الفتيات المراهقات أو النساء غير المتزوجات بل تلائم أيضا نمطا أكثر عمومية للرغبة الخنثوية التى تظهر فى الثقافة الشعبية اليابانية . تؤيد ملاحظتنا هذا التأكيد لأن جسم الجمهور بشكل إجمالى يساهم فى الجو المكهرب للمعرض . والمحفز لهذا الانطلاق القوى للطاقة هو " الأوتوكويako " . ولكن كيف يعمل هذا المحفز ؟ إن مزيج الفوابة والقصة " والكاتا " والملابس هى الأدوات التى يستخدمها " الأوتوكويako " ، ولكن ما الحاجة إلى كل هذه الحيل لإخراج كافة الجمهور الشعورية ؟ للإجابة على السؤال الأخير يجب أن نبتعد عن جسد الجمهور والجسد التمثيلى وننظر إلى الواقع الجسدى لجسد الممثل خارج خشبة المسرح خاصة الطريقة التى يظهر بها هذا الجسد فى العناية السابقة والمصاحبة لفرقة تاكارازوكا ولناقدى الريفية .

تؤكد الفرقة أن هؤلاء الشابات عذارى وغير متزوجات ويأتين من عائلات ثرية ويقضين فترة تدريب مدتها عامان تشبه تدريب الكليات العسكرية وغالبا ما يتم التأكيد على أن ممثلة الأوتوكويako تتدرب ، عن طريق زيادة فهمها للرجال ، على أن تصبح زوجة وأما صالحة . لا تختار الممثلات ما إذا كن سيمثلن أدوارا رجالية أو نسائية فى المعرض بل يقرر ذلك إدارة الفرقة فى العام الثانى من

الدراسة . وحتى حين تصبح ممثلة الأوتوكويكو ممثلات أوائل لا يصبح لهن كلمة فى الإدارة الفنية للفرقة . وهؤلاء الشابات اللاتى يعبرن عن رغبة نشطة على خشبة المسرح يصورن خارج خشبة المسرح على أنهن سلبيات ولا يعتمدن على النفس وأنهن تجسدن شعار التاكازوكا : كوني نقية ، كوني صالحة ، وكوني جميلة . وإذا كانت هذه الصورة السلبية للنساء ذات صلة بالتقاليد اليابانية المتعلقة بالتفرقة بين الجنسين يمكن الاستنتاج أنه فى الماضى كان التعبير عن مشاعر الرغبة من جانب المرأة مكبوتا . وإذا كانت هذه هى الحال فإن الجسد الأنثوى للممثلة يجب أن يتعرض لمجموعة طبقات مركبة من التخفى والأقنعة قبل أن يتقلب على المحرمات الاجتماعية . ومع زوال المحرمات تزول الطبقات .

يسمح القناع الخافى للنوع الممثلة بالسكن فى رغبة رجالية نشطة ولكن القناع الخافى للجنس البشرى هو الذى يسمح للممثلة بالوصول إلى الشبق الذى غالبا ما يستثمر فى " الآخر " القادم من جنس بشرى آخر . سبق " الآخر " إشارة مألوفة ومتكررة فى أشكال التمثيل الغريبة ومربوط ، كما قلنا ، بالتصنيف الجنس . لذلك يجب علينا ألا نندهش إذا وجدنا عملية مساوية لها فى اليابان ، أى إزاحة اللذة الجنسية وإلقائها على الجنس البشرى الآخر . ويكثر فى الثقافة الشعبية اليابانية صور لرجال ونساء غربيين فى الرسوم المتحركة ، والأفلام الفاضحة والإعلانات ، وهو دليل مؤكد على أن شبق الجسد الغربى يمكن أن نجده فى إعلانات ملصوقة على جدران مترو الأنفاق فى طوكيو . ويتم استثمار نجوم هوليوود ، الذين يقدمون المادة الخام لممثلات " الأوتوكويكو " ، شبق محفوظ عادة فى ثقافات الأنجلو ساكسونيين " للمشاق اللاتينيين " .

وليس ثمة شك في أن ارتداء ملابس الجنس الآخر من جانب ممثلات "الأوتوكويako" هو في حد ذاته دليل على الشبق ، ولكننا نقول إن المنصر الإضافي المتمثل في القناع الخافي للجنس البشري يضيف حالة جنسية طردت من الثقافة وأزيلت إلى صور الأجنبي الرومانسي ^(١٣) .

وتشتمل النقود التي كتبت عن فرقة تاكارازوكا على مناقشات لا حصر لها عما إذا كان الجمهور ممثلات "الأوتوكويako" ساحقات أم منشطات للذكورة أم امرأة طبيعية تتجاوز حدود نوعها البشري ، ولكن لم تكن هناك أية إشارة تفيد بأن أفراد الجمهور يمتقدون أنهم يشاهدون رجالا غريبين . فلم ينكر أبدا وجود الجسم النسائي تحت هذه الأقنعة الجنسية والتوعية . فالممثلة والجمهور يجنون لذتهم من حقيقة واضحة مفادها أن هذا الجسد جسد نسائي مسيطر جنسى ومنشغل بصورة نشطة بالتعبير عن الرغبة . لا يتعدى الجسد التمثيلي المهجن في النهاية كونه فبركة بيثقافية يميل كموصل . فهو يجمع الجسد التمثيلي النسائي والجسد النسائي للجمهور كي ينضما معا إلى اللذة الخفية المتمثلة في شغل تنويعات لا حصر لها من الذوات التي تتعرق من الرغبة .

تمطى ممثلة الأوتوكويako الإحساس باللذة عن طريق التخلص من الكبت ، ولكن ثنائيات النوع والجنس البشري الصارمة التي تكمن تحت بناء الممثل أو الممثلة لا تهتز أبداً . وكى نجد جسداً تمثياليا قادراً على تحدى هذه الثنائيات يجب أن نفحص السجلات الخاصة بالتمثيل التي تتجاوز المرئى المحض وتركز على مجموعة من الفنانين تعانق أجسادهم التمثيلية البداوة الثقافية .

البدو

سيطرت التصورات التقليدية للمشاهدة على تفكيرنا فى هذا الفصل . فقد افترضت كل أمثلتنا عن المسرح التصنيفى أو المهجن أن الجمهور يرى ولا يشعر بحضور جسد الممثل . وفى القسم الأخير من هذا الفصل سوف ننأى عن القراءة المراثية المحضة للجسد التمثيلى لنستكشف البيثقافية داخل الوجود التمثيلى للفنانين الانفراديين . يتجاوز الفنانون الانفراديون (السولو) يوكو أشيكاوا ، وتوميكو تاكاى وبول بيليتيير الحدود الجسدية فى حركاتهم الانسيابية بين النظامين المتعلقين بالنوع والثقافة .

وكى نهرب من طغيان الرؤية يجب علينا أن نؤكد على إمكانية أن الجسد التمثيلى النسائى يمكن أن يتجاوز وظيفته المجازية داخل الاقتصاد الذى يمجّد الرجل وقدراته البدنية . يصف بريدوتى هذه الوظيفة تصويرياً (1991:157) فيقول : " المرأة هى الآخر الذى تم استبعاده وتفريجه وإنكاره ، إنها شاشة بيضاء يعكس عليها الرجل خوفه من الموت ، واحتقاره وخوفه لكل ما هو دون المنطق ودون الجسد " . ورغم فائدة هذا الفهم للتمثيل الرمزي للجسد النسائى من جانب منظرى التمثيل النسوى فإن هذا الفهم ينطوى على انهزام من جانب الممارسة للنسوية . والاستراتيجية الوحيدة للمقاومة عند الجسد النسائى التمثيلى الخاضعة لطغيان الرؤية الخاصة نموذج التحليل النفسى كانت النظر إلى الورا لمخاطبة الجمهور بشكل مباشر . اتخذت ريبيكا شنايدر هذه النسخة من " ميدوسا الضاحكة " ، وهى الجسد النسائى المراثى بوضوح ، وسيلة لدعم استنتاجها المنطقي زاعمة وجود قوة النظر المزدوجة عند الممثلة :

إذا استطاع المرء أن يرى وهو في موقف يراه فيه الناس من
يكون هناك خوف من إغماض عينيه بينما يراه الآخرون ، ولن
يكون هناك خوف من فقد السلطة في تحديد
كان النفس . إذا استطاع المرء أن يسيطر على امتيازات
الرؤية فلن يكون هناك خطر من النزعة النموية .
بعبارة أخرى لن يكون هناك خوف من " الإخفاء " .
وإذا استطاعت النساء أن ترى كما تُرى يصبح الخوف من الإخفاء
لا معنى له . والإخفاء المقصود هنا هو الخوف من فقدان
مميزات الرؤية المرتبطة بامتيازات النوع .

(Schneider 1997 : 83)

ورغم أهمية استراتيجية التحدى هذه ، فإنها لا تزال موجودة داخل اقتصاد
تمثيل مرئى مستقى من نظرية الأفلام وينقصها بذلك بحث موسع للضروق
القائمة بين إدراكات المشاهدين للصور المنعكسة على شاشة السينما وإدراكات
جمهور المسرح للأجساد التمثيلية الحية . لا يرى أفراد الجمهور بأعينهم فحسب
بل يحسون وجود الجسد ويشعرون به . ويعد وصفهم لتجربة مسرحية مقننة
سيقولون إنهم " تأثروا بالمثل أو حتى تكهروا . يوجد في الفرض الحى بُعد
جمالى يجمع وعى الجسد بالجسد .

فى البحث عن نموذج يفسر هذه العلاقة الجمالية ذهبنا إلى كتابات ديليوز وجواتارى وتصورهما عن آليات الرغبة بينما ربط فرويد الرغبة بذكر الرجل، أى بشئ مرئى ، فإن الاقتصاد القائم من خلال قصة أوديب وديليوز وجواتارى يحزر الرغبة من هذه الحبكة الوراثة ويسمح بعكس كل أشكال الإنتاج . وفى نموذجهما لم تعد الرغبة داخلية بالنسبة للشخص ولم تعد موجهة بشكل مباشر للشئ . فإنتاج الرغبة يحدث كجزء من النشاط الاجتماعى حينما يتصل أى جزء من الجسد بأى جزء آخر الداخلى أو الخارجى ويمكن قياس هذا الإنتاج بالتدفق سواء كان الإنتاج مادة أم معلومات . وتصبح أجزاء جسدين منفصلين متصلة كما لو كانت جزئين لنفس الجسد . فلم يعد الجسد مغلقا بإحكام داخل أكبر عضو فيه ألا وهو الجلد . وتتقوض الحدود الثابتة للوجود الجسدى . تتدفق الكلمات من الفم إلى الأذن ، ويتدفق لبن الرضاعة من الثدي إلى الفم وتشكل تلك الحركتان من جسد لآخر آلية للرغبة . وعند تطبيق هذا النموذج على المسرح تصبح التدفقات أحاسيس وكلمات ومعلومات . بالطبع هناك سطح منقوش من الجسد يقرأ قراءة مرئية ، ولكن إضافة إلى ذلك نجد الأصوات والمؤثرات والطاقت والكثافات غير المرئية ولكن يمكن أن نلمسها . تصف توميكو تاكاى ، وهى واحدة من ثلاثة ممثلات رجل ، العلاقة بين الجمهور والممثل بأنها " فضاء متعدد " يخرج أحدهما فيه زفيراً ويدخل الآخر شهيقاً . (مقابلة أجريت عام ١٩٩٨)

برسم صورة للمسرح بصفته آلية للرغبة، وهو ما يربط أجزاء جسد الجمهور بأجزاء جسد الممثل والجسد التمثيلى يمكننا أن نفحص تركيب التدفق الذى يتحرك بينهما . فإذا ما نظم هذا التدفق من خلال خطوط التطابق فإن المعنى

الناتج يصبح متجانساً ويدخل في الهويات الثابتة لجميع أجزاء الجسد التي تكون الآلية . ولكن ديليوز يشير إلى أنه عن طريق تجنب هذا التطابق المنظم يمكن للتدفق أن يتحرك بطول خطوط الهروب أو خطوط التجاوز ويمكن أن يفتح معاني وتطابقات مركبة ومتجانسة. وفي داخل هذا التصور لخطوط الهروب نجد إمكانية تخيل آلية لرغبة مسرحية بإمكانها تفتيت وتشويش حدود النوع والجنس البشري وفتح تعددية المواقف . ولكن قبل أن نتمكن من تبني هذا النموذج نحتاج إلى الاستماع إلى تحذير من روس بريدوتى :

هل يمكن أن يكون هناك " نشاط جنسى مركب " دون وجود فروق جنسية ؟ وما قيمة التعددية إذا ما استوعبت النساء في نموذج معايير جديد لا يمنعهن أى خصوصية ؟ القضية الأساسية هي طلب المرأة للاختلاف هي الجنس الذي يحتاجه الجميع ، امرأة أو رجل للتعبير عن نشاط جنسى لا يمجّد إمكانيات الرجال الذكورية . للنساء علاقة مختلفة اختلافاً شديداً بأجسادهن عن الرجال وهو اختلاف بيولوجي وثقافي أو اجتماعي ورمزي لا يزال بحاجة إلى تفهيم إيجابي ."

(Braidotti 1991 : 123)

في عرضنا لإمكانية وجود آلية لرغبة مسرحية بإمكانها خلق " خطوط هروب " لعكس حدود النوع أو الثقافة الثابتة لا ننوي الإيحاء بأن هناك جسداً عالياً على خشبة المسرح أو في قاعة الاستماع في المسرح . ومثل بريدوتى ، نعى مخاطر نماذج مثالية فاضلة تنفى خصوصية الواقع الجسدي . وفي التظهير

للجسد بصفته موقعا للمعرض البيثقافى حتى عند النقطة التى فيها تكون حدود الهوية الثابتة هى أشد حالات النفاذ يجب ألا يغيى بصرنا عن الطبيعة ذات الخصوصية الثقافية والتفاضل الجنسى للأجسام محل البحث . وسوف يؤدى ذلك إلى تنظير جسد تمثلى عالمى وجسد جمهور عالمى مفصول عن مادية الجسد .

وكى نتابع إمكانية وجود خطوط الهروب مع الانتباه لهذا التحذير نبقى فى اليابان ولكننا سنبتعد عن المطالب القائمة على الشخصية التى سيطرت على هذا الفصل كى ننظر إلى شكل من أشكال التعبير الجسدى المحض ، ألا وهو رقص " انكوكو بوتيه " ^(١٤) .

جسد البوتيه النسائى

من الوهلة الأولى قد يبدو غريبا أن ندخل جسد البوتيه النسائى فى عرض للبيثقافية ، خاصة وأن هذا الشكل الراقص يعرف عادة بأنه رقص يابانى فريد . غير أن علم أنساب البوتيه وممارستها بيثقافيان . ولدت رقصة البوتيه من المقاومة التى اندلعت فى مرحلة ما بعد الحرب العالمية " أمركة " اليابان والتى أثرت على جميع جوانب الثقافة والصناعة والتكنولوجيا والثقافة الشعبية والنظام السياسى وحتى أشكال الفن التقليدى . تأثر كازو أونو وتاتسومى هيچيكاتا ، مؤسسا البوتيه ، بالفنانين الطليعيين الفرييين الذين كرهوا الأخلاق البرجوازية والحدادة الصناعية ^(١٥) . علاوة على ذلك ، وفى اليابان ، ارتبط نجاح البوتيه بعمولة أسواق

الفنون التمثيلية^(١٦) . وحتى تاريخه توجد فرق ، يديرها راقصو بونو يابانيون وغير يابانيين ، فى دول مختلفة مثل الأرجنتين وأستراليا وكندا وإنجلترا وفرنسا وألمانيا وهولندا ونيوزيلندا ، وسويسرا ، والولايات المتحدة^(١٧) .

أكثر الجوانب البيئتهافية تشويقا فى رقصة أنكوكو بونو هو ممارسة المسخ ، وهو أسلوب يمكن وصفه بأنه الموتور المحرك " لماكينة الرغبة " الخاصة بهذا التمثيل . أخرج هيجيكاتا ، الذى ابتكر هذا الأسلوب ، الأعمال الأولى ليوكو أشيكاوا وتوميكو تاكاي ووضع الحان رقصاتها . وقبل البحث فى التمثيل الإنفرادى لهاتين المراتين ، يجب أن نسأل عن التمثيل الانفرادى لهاتين المراتين ، يجب أن نسأل عن السبب الذى جعل النقاد يعتبرون الجسد التمثيلى الذى أبدعه هيجيكاتا ، وخاصة الجسد التمثيلى النسائى ، " جسدا يتجاوز الثابت الثقافية والمعانى الاجتماعية " . (Ko Murobushi 1997)

وإذ تجاوز هذا الجسد الثوابت الثقافية ، ماذا يمكن أن يقول لنا عن الشكل المحتمل لجسد بيئتهافى واستقبال الجمهور له ؟ للإجابة عن هذه التساؤلات يجب إعادة تتبع الخطوات التى قادت هيجيكاتا من فن المسخ إلى الأنثى داخل جسده ، وأخيرا إلى جسد الممثلة .

كان هيجيكاتا يعتقد أن الجسد التمثيلى قادر على تحويل نفسه إلى أى مقياس عضوى أو غير عضوى لأن هناك " عالما صغيرا فى الجسد " (ورد فى مقابلة أجريت مع تاكاي عام ١٩٩٨) . ولم يكن ذلك يعنى أن الراقص كان يكتفى بالملاحظة والتقليد لأشياء حية وجماد ، ولكن الواقع أن الراقص كان يتخيل

الطبيعة المحددة للمادة - أى جوهرها الداخلى - وسمح لذلك بالنفاذ إلى داخل الجسد التمثيلى^(١٨) . من الممكن الجدل بأن هذا الأسلوب التحويلى يتم التنبؤ به فى السرد الظاهرى للواقع . ومن المؤكد أن هيجيكاتا كان يعتقد أننا " إذا تعلمنا نحن البشر النظر إلى الأشياء من منظور حيوان أو فراشة أو حتى جماد وأن الطريق الذى نقطعه كل يوم حى فإننا سنُقِيم كل شئ " . (Viala and Masson Sekine 1988 : 60) تفكر راقصة البوته وتشعر وتشق طريقها فى خلق جسد تمثيلى يلف جوهر الشئ الملاحظ . ولكنها ليست اللحظة التى يكتمل عندها التحويل هى المهمة عند هيجيكاتا ولكنه عدم تحديد الجسد التمثيلى أثناء تدفقه بين تجسيد حالتين مختلفتين . كان هدفه المعلن هو تفتيت الزمن والكيان ، وحقق ذلك بتقديم سلسلة من التحولات البدنية لجمهوره دون وجود صلات سببية أو قصة طويلة .

ومن خلال عملية المسخ كان هيجيكاتا يسعى إلى تقويض أساس الفردية والذاتية المنطقية التى كان يربطها بالفلسفة الغربية والحدائث المفروضة . وقد حاول إزالة موقف الشخص الثابت والموحد عن طريق التحويل الدائم لجسده التمثيلى . وإلى حد ما كانت نظرياته تسير فى خط مواز للتعليميين الأوروبيين . ومثل التعبيريين الألمان انجذب للنشوة الصوفية والأحلام والسيرالية فى هجومه على الذاتية المنطقية . فى إدارته الأولى لرقصات جسده وأجساد رجالية أخرى كانت الرقصة عنيفة وتتم عن الشذوذ ، وهى المحاولات السادية والماسوشية لكسر قالب الجسد المذكور . فى هذه العروض عاقب هيجيكاتا جسده فى محاولة لإلغاء وجوده ، وإزالة الشخص الذكر الموحد ، وكان يجب تدمير الجسد

نفسه . وبالنسبة إلى هذا العمل تنقل تاكاي عن هيجيكاتا قوله إن المسيح بمعاناته وما تعرض له من الأذى والإهانة كان " أعظم منافس " .

(مقابلة أجريت عام ١٩٩٨)

في الهروب من البناء المشكوك فيه للذكورة ، وهو الهروب الذي كان الطابع القالب أثناء سنوات الحرب ، ومن فرض الفردية الغربية والتي ميزت الاحتلال ، تحول هيجيكاتا أولا إلى بناء ما قبل الحداثة للذكورة ، ذلك البناء المغلف في كتابات يوكيو ميشيما .

ومن هذا العالم الشاذ للمحاربين الشعراء تحول هيجيكاتا بشكل متزايد إلى الشخصيات المهمشة في التاريخ الياباني مثل المجرمين والمرضى والمشوهين وموسيقيي الشامان العميان والممثلين المعروفين باسم المتسولين إلى جانب النهر . هذا البحث عن جسم " الآخر " والذي بإمكانه التعبير عن جماله هو ما قاد هيجيكاتا إلى الجسد النسائي وإلى الأنثى في داخله . وكان يمتد أن الرجال " سجناء عالم المنطق " بينما النساء " ولدن بالقدرة على العيش في تجربة الجزء المنطقي من الواقع وهن بذلك قادرات على تجسيد الجانب المنطقي في الرقص " .

(*Viala and Masson Sekine : 1988 : 84*)

منذ منتصف الستينيات بدأ هيجيكاتا إطلاق شعره إحياء لذكرى أخته الكبرى التي بيعت في سوق الرقيق الأبيض حين كانت طفلة . كتب هيجيكاتا :

" استيقى واحدة من أخواتي حية في جسدي حين
يجرى استيماي في رقصة بوته ، وتمزق أختي ظلام

جسدى وتاكل منه أكثر من اللازم ، وحين تقف فى جسدى أجلس فى الحال " . (المرجع السابق : ٧٣)

ويتكرر هذا التقمص النسائى فى عرض أونو :

حين تكون فى رحم أمك تقولب أمك مشاعرك

وتشكلها . وحين تولد تصبح فردا ذا وجود مستقل .

وحين تموت أمك تقع من جديد تحت تأثيرات عقلها الباطن .

(Philp 1986 : 63)

فى أعمالها المشتركة ، شجع هيجيكاتا أونو على تقمص جسد نسائى تمثلى . فقد أخرج عرض " الإمجاب بالأرجنتين " الذى يمد أشهر عرض " سولو " يحمل ذكريات راقصة الفلامنكو الأسبانية أنطونيا ميرس . وبعد قراءة رواية جيبيت التى تحمل عنوان " سيدة الزهور " أبلغ أونو قسوله " سوف تصبحين قديسة " .

(Viala and Masson Sekine 1988 : 34)

من هذا الولع الأولى بالأنثى داخل جسده وإبداع أجساد تمثيلية نسائية ليلبسها ملابس راقص أصبح هيجيكاتا مقتنعا بأن الجسد النسائى للممثلة هو القادر على التعبير عن فن المسخ الذى يقدمه هو أفضل تعبير .

فى منتصف الستينيات بدأ هيجيكاتا استكشاف حدود الرقص المرنه فى الجسد النسائى بمجموعة صغيرة من الراقصين من بينهم يوكو أشيكاوا وتوميكو تاكاي . وقد طوروا مما سلسلة خطوات " كاتا " لا يزال الكثير منها باقيا فى عرض تاكاي الراقص الذى يحمل عنوان " واراو هانا " (الزهرة الضاحكة) ، وفى " هانزاشى أو سامسو " (وضع زخرفة فى الشعر) وعرض " سينكونو كيمورى " (دخان البخور المنبعث) وعرض " هان نيا " (قناع الشيطان) و"هانجان بيشو" (ابتسامة الشيطانية) . أعطت " الكاتا " رقصة " البوطة " الشكل ، ولكن لم يسمح لخطوات الكاتا أبدا بأن تصبح ثابتة أو متكررة . تذكر تاكاي هيجيكاتا للراقصين :

الأشكال موجودة حتى ننساها . يجب أن نتخلص من

جلودنا مثل الثعابين كى نخرج مما تعلمناه . كل شئ يجب أن

يكون من إبداعنا وليس تكرارا لما علموه لنا .

(مقابلة عام ١٩٨١)

خرج عدد من الممثلات المتفوقات من استوديو هيجيكاتا فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات . وكان عرض " كى جى جيوكاتو " (المشاعر والميتافيزيقا) أول عمل تقدمه راقصة " بوته " من إخراج هيجيكاتا . وقد استخدم هذا العنوان، الذى اختاره هيجيكاتا ، من قبل تاكاي فى ثانياة من أعمال السولو التى

أخرجت رقصاتها فى الثلاثين عاما التالية . وكتبت تاكاي تقول :

أبحث فى الرقص عن ذلك الفراغ المؤقت فى

الجسد بعد أن تمر الريح من خلاله . أنتقى

موسما وأخذ السحب والمطر والثلج في جسمي
وتصبح ابتسامة امرأة عجوز مسحت المواطف حجرا
أو ندى . أريد أن أطفو مثل بذرة . كيف أرقص ؟
لم أجد قدرة على اختيار " الكيفية " . لا يأتي الاختيار أبدا .
كل ما هو مرئي في الضوء الذي تركته هما كعبا قدمي الهالكيتين

(مراسلات شخصية مع المؤلفين في ٢٥ سبتمبر ١٩٩٨)

بعد مرور عام على تقديم عرض " كي جي جيو كاكو " في عام ١٩٦٧ ،
هيجيكاتا لأشيكافا عرضا بعنوان " القطعة " في جسد أشيكادا التمثيلي وجد
هيجيكاتا الأداة المثلى لفن المسخ . وتشير أدبيات " البوته " النقدية أن تعاونهما
بلغ ذروته في عرض أشيكادا السولو الذي قدم في إطار معرض (ما - الفضاء /
الزمن) في مهرجان الخريف عام ١٩٧٧ . كان رد الفعل النقدي طافيا ويبدو أن
أثر العرض كان عميقا :

وجدها على خشبة المسرح بصحبة الصمت أو موسيقى
الكوتو تغير المادة - الآن زهرة ، الآن حجر ، الآن
ماء - فتخلق جسدا مركبا ومتعدد النسخ في
احتفال يشويه الفموض لن تتساء أبداً القلة
المحظوظة من المشاهدين الذين شاهدوه .

(Viala and Masson Sekine 1988 : 88)



توميكو تاكاي في عرض نوبانا نو تسويو الذي قدمته
في مدينة أديلايد الأسترالية عام ١٩٩٩

كتب الناقد الفرنسى الآن جوفروى عن نفس العرض :

" قدرات أشيكاوا على التواصل شديدة التكثيف لدرجة

أن المشاهدين شعروا بأن أجسادهم ترتد وأغرورقت أعينهم

بالدموع ، وينفجر كل شئ فى الحال . وتقر الشخصية

الحاكمة فى وجه الانفجار ، وأحاسيس الخوف ، واهتزاز العين

كل ذلك يتمرض لضوء الشمس الحارقة ولدقات القلب

المتسارعة فى قبضة الفراغ الطافى . ويشعر كل واحد

من الحاضرين بمشاعر الوحدة الحقيقية وبالعزلة بصورة لم

تحدث من قبل " .

(Jouffroy in Kuniyoshi 1997)

تطلب أشيكاوا من جمهورها دخول تيار يتحدى فيه جسدها التمثيلى حدود الدوال . وهى لا تبين أن هذه الحدود الجسدية قد تم بناؤها بتقمص عدد من الهويات الثابتة خلال أمسية . وبدلا من ذلك يظل جسدها فى حالة من التدفق الدائم . ويتحرك جسدها دون ظهور تجاعيد من خلال فئات تقدم عادة ثابتة وساكنة . يقلب النقش سطح الجسد بينما تعطيه الطاقات والكثافات عمق مجال . وإذا سجل الجمهور رحلة الجسد فى الزمان والفضاء وهذه الحالات دائمة التغير بدا الجسد وكأنه يتحرك داخل بؤرة وخارجها . هى أشد أنواع هذا الفن الذى يغير الشكل تثير أشيكاوا صلات تداع كافية لأن يضعها الجمهور فى

هوية ثابتة قبل أن يتشوش شكل جسدها وينطلق في طريق مختلف . تقول عن رقصتها :

" البوثة " ليست بإمكانك عمله بشكل عرضي .

يجب أن يكون الجسد في حالة تغيير ثابتة . أريد اختزال

الجسد إلى جوهر روحى ، وأن يفتنى ، وأن يكون جميلا

حتى في التواثي . أعتقد أنك يجب أن تكون شديد الحشونة

وشديد التنظيم في إيجاد تمهير مثالي بالجسد "

(Butoh 1993)

يرجع الفصل " للبوته " في إعادة " السمادة البدوية للجسد "

(Murobushi Elited in Kuniyoshi 1997)

وكان هيچيكاتا يمتد أن رقصه سيكسر مبدأ الفردية . وكى يحقق المناظير المتبادلة يستخدم راقص " البوثة " نظامه الإدراكى الذى شرحه موريس ميرلو - بونتي . يقول ميرلو - بونتي (١٩٦٨) إن بداخل كل واحد منا إحساسا بالانحياز البدنى للبيئة يوجهنا إلى الأشياء المادية المحيطة . هذا الإحساس عبارة عن صورة إدراكية لا مرئية لواقعنا المادى . وينبنى هذا الإحساس من خلال وعينا بذكورتنا وقدرتنا الحركية وطاقتنا ويسحب هذا الإحساس من استجاباتنا الإدراكية للمثيرات ومن فهمنا البدنى للحالات العاطفية .

إننا نفسر الأحداث ونوايا الأجساد الأخرى من خلال معرفتنا بواقعنا الجسدى . بعبارة أخرى نقرأ كثافات ونوايا وطاقات والآثار على الجسد الآخر عن طريق إعادة تشغيلها فى خيالنا ، ومن خلال المحاكاة البدنية المتخيلة نفسر أفعال الآخر يستخدم راقص البوته نظاما مساويا للاشتغال بفن المسخ . فجسد الممثل يعكس ويلاحظ ويتأمل تقريبا الأحياء والجماد التى تعد مادة تمثيلية . ويجب أن يتخيل جسد المثلة طريقتها فى التمثيل ثم تستخدم جسمها التمثيلى فى إدراك الطريق الذى سيسمح لها بالتحول إلى الحالة المجسدة التالية .

وكى يتابع الجمهور هذا المسخ من أحد أشكال المادة إلى شكل آخر ، فإنه لا يستطيع الاعتماد على قصة أو نظام أيقونى للتمثيل وإذا رغب أفراد الجمهور الانخراط جماليا فى العرض فلا خيار أمامهم سوى توظيف إحساسهم الإدراكى لتفسير الجسد على خشبة المسرح وبملاحظة الطاقات والآثار والمواقف والانحناءات المادية للجسد التمثيلى وإعادة تشغيلها فى الخيال من خلال إحساسهم الإدراكى يستطيع أفراد الجمهور مماشة تجربة رحلة الراقص من حالة إلى حالة أخرى على طول طرق التردد . ويشير رد الفعل البدنى المكثف لمرض أشيكاوا إلى أن أفراد الجمهور على المستوى العميق يحركون حدودهم الجسدية عن طريق قراءة جسدها التمثيلى . فى عروض أشيكاوا تتهار المشاهدة الميثية التقليدية فيما يبدأ الجسد التمثيلى خلق " خطوط هروب " أو " خطوط تجاوز " من خلال عملية المسخ . يقرأ جسم الجمهور ، أو بالأحرى ، الأجسام التى تشكل الجمهور المرض من خلال الطاقات والحالات البدنية التى تشكل الجمهور المرض من خلال الطاقات والحالات البدنية التى يحسون أنها تخرج

من الجسد التمثيلي . ومن خلال هذه المحاكاة البدنية تصبح أجساد الجمهور وجسدا الممثل والتمثيلي المزدوج على خشبة المسرح أجزاء مركبة في آلية الرغبة التي تحدث عنها ديليوز .

غير أن الخطر الكامن في الدفاع عن قراءة عميقة تنشر الاختلاف الثقافي هو ظهور شبح الجسد العالَمي المسموح . وكى نقض أنفسنا من هذه الإمكانية سوف نعود إلى الواقع الجسدى لجسد الممثل . ابتدع هيجاكاتا وأشيكاوا فن المسخ ، ولكنهما لم ينكرا أبداً خصوصية جسد الممثل وقد قامت خطوات (الكاتا) التي تم تطويرها في الاستوديو بدقة على الخصوصية التشريحية للجسد النسائي . فقد تأسست هذه الحركات في بناء العضلات والمظام . وواقع الجسد التمثيلي في حالة تدفق دائم . سعى هيجيكاتا إلى أن يطلق في رقصة الوعى العميق بالجسد الذي يمكن أن يأتى دائماً من واقع جسدى مرتبط بالزمن والمكان . وقد جاءت الأجسام التي أعجبهته من مقاطعة أكيتا الريفية الفقيرة الواقعة في شمال جزيرة هونشو والتي قضى فيها طفولته . وكانت أبرز سمات تلك الأجسام (الجانيما تا) أو المشية المقوسة وحركة (النامبا) التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بزراعات الأرز ، والتي تتحرك فيها ذراع وساق نفس الجانب معا . كانت تلك هي المادة الخام أو الجسد ذو الخصوصية الثقافية التي كان هيجيكاتا يقولها ولكن الأشكال التي أعطاهها لذلك الجسد كانت مستهلكة من مصادر متنوعة . كانت تلك هي الصور التي أصبحت المواد الخام لأنماط الرقص ، في استوديو هيجيكاتا أبدعوا شكلاً للرقص يقوم على خصوصية الجسد النسائي الياباني ومن تأثيرات فنية بيثقافية . لا تزال تاكاي تملك بعض الكتب القديمة التي جمعها هيجيكاتا حيث كان يعمل في (الكاتا) للجسد النسائي التمثيلي

صفحات الكتاب مليئة بإعادة إنتاج لوحات أجساد وحيوانات ومناظر خلوية رسمها مجموعة فذة من الفنانين أمثال بيكون ، وبيكاسو ، وتيرنر ، وبروجيل ، وكليمنت ، ودى كونيج ، وجويا . وربما كان الهدف هو تقويض الحدود الصارمة التي رسمت الهوية في كل من الجمهور والممثل ، ولكن لا هيجيكاتا ولا الراقصون نفوا مادية الاجساد اليابانية النسائية أو واقمها الثقافى (تاكاى - مقابلة - ١٩٩٨) .

وبالنسبة الى القراء المتشككين إزاء أى جسد تمثلى نسائى بناء أو استلهمه فنانون يجب أن نقول إن هيجيكاتا لم يكن مدافعا عن قضايا المرأة ، وفى الحقيقة أن فريدة كالمو هى الفنانة الغريبة الوحيدة التى تبدو فى كتبه . اعترف تمرد هيجيكاتا على الحداثة بالجسد المتعرض للتفاضل الثقافى ولكن موقفه كان مشربا بالتناقضات المحيطة بهوية النوع فى يابان ما بعد الحرب . فقد رفض أبنية الذكورة المرتبطة بهزيمة المادية والاحتلال ، ولكن علاقته العملية مع أشيكاوا وتاكاى كانت علاقات رجولية . تصنف تاكاى ببعض الدماية الحياة فى استوديو هيجيكاتا حيث لم يكن متوقعا منها ومن أشيكاوا مجرد الرقص ولكن الطهى والنظافة أيضاً ، وكى نجد جسداً تمثلياً نسائياً يوظف عملية بينثقافية لإبداع آلية لرغبة مسرحية يجب أن نترك يابان ما بعد الحرب لنجد جسداً تمثلياً تشكل من الموجة الثانية من الحركة النسائية فى الغرب.

بول بيليتيه

بوبيليتيه ممثلة سولو فرنسية كندية ، وهى أيضاً كاتبة مسرحية ، ساهمت ببيليتيه فى تأسيس المسرح التجريبي للمرأة فى مونتريال ، وعملت مخرجة

للفرقة من سنة ١٩٧٩م وحتى سنة ١٩٨٥م ، وتمكس أعمالها فى كثير من الجوانب ، تجربة رقصة البوته ، فقد ابتدعت آلية لرغبة مسرحية ، وتقوم هذه الماكينة بربط الجسد التمثيلى بجسد الجمهور ، ولكنها توظف مراسا جسديا بيهتافها لا ينكر أبداً الواقع الجسدى لهويتها الفرنسية والكندية وشأنها شأن هيجيكاتا تعتقد بيلييتيه بأن الجسد ينطوى على وعى عميق بماضيه الوراثى وفى ذلك تقول : ليس بمقدورك الخروج على ثقافتك ، فثقافتك هى الطريقة التى تتحرك بها ، وأنت تحمل أسلافك مكم فىشمل التحول إلى الجسد التمثيلى على التخلّى عن جسد الحياة اليومية ولكنك فى هذه الحالة " تستطيع الوصول إلى ثقافتك وإلى حالة اللاشعور الجماعية فى ثقافتك " . وفى تعريفها لواقعها النقاهى تدخل ببيلييتيه هويتها كمدافعة عن قضايا المرأة وممارسة مسرحية . "البهجة " التى تعد واحدة من مسرحياتها السولو :

"تحكى بصوت نسائى قصة ١٠ سنوات فى حياة إحدى نساء المسرح ... تميز الحلم المسرحى الذى عشته فى خلال عقد السبعينيات بالمناصر الآتية :
الإيمان بمالم أفضل ، ويريغبة جامعة فى تغيير الحياة والناس " .

(Pelletier cited 31 WPC 1994 a : 41)

فى المؤتمر الدولى الثالث لكاتبات المسرح اشتمل البحث الذى تقدمت به ببيلييتيه على عرض توضيحى لتحولها إلى " الجسد التمثيلى " ؛ وهو الجسد الذى تعتقد أنه ضرورى " للإغواء والفتنة والاتصال اتصالا حقيقيا بالبشر الآخرين " . وقد شرحت أنها تصل إلى هذه المرحلة الجديدة من خلال مراس

جسدى بيثقافى يضم أماليب من بالى والصين والهند وأندونيسيا واليابان وأمريكا الشمالية وتايوان . وقد تأثرت أعمالها تأثرا شديدا بملاحظات يوجينو باريا . تلك الملاحظات المستقاة من علم الأنثروبولوجيا (العلم الذى يبحث فى أصل الإنسان وتطوره) والمتعلقة بالديناميكية البدنية للتمثيل . لجسدها التمثيلى عمود فقرى مرن وحساس ويحقق حالة من الإثارة أو الخطر من خلال عدم التوازن البدنى أو النفسى ، وهو جسد يجذب دائما بقوتين متعارضتين وينفق مستويات عالية من الطاقة وهى تمارس شكلا من أشكال التأمل الهندى لإسكات " الشرثرة الدائرة فى رأسها " ولضبط عقلها كى يتواجد مع اللحظة الفعلية للتمثيل . شكّلت بيليتيه هذه الديناميكية البدنية والنفسية للتمثيل ، وأدخلتها فى نظام تدريب وأسست " دوجو للممثلين " هى مونتريال . وباختيارها هذا العنوان لمدرستها التدريبية اعترفت ببيليتيه بالتأثيرات اليابانية فى أعمالها وأكدت الحاجة إلى برنامج تدريبى للممثل على نفس قوة " الدوجو " لفنانى التأمل اليابانيين . وهدفها مساعدة الممثلين على تحقيق تحول بدنى إلى حالة فوق شعورية . " أقول للممثلين " إذا لم يقع الناس فى غرامكم فمعنى ذلك أنكم لا تؤدون عملكم على أكمل وجه " .

ورغم أن بيليتيه لم تدرس رقصة البوته ، فإن أحد الأمثلة الرئيسية التى تستخدمها عند وصف الحالة فوق الشعورية فى الجسد التمثيلى هو كازو أوثو :

لا أظن أن أحدا من الذين يرون كازو أونو يعترى

شك إزاء وجود الروح أو الصلة بالعوالم . فهذا رجل

يبلغ من العمر ٩٣ عاما ويلعب دور امرأة - فهو امرأة .

ولا تملك حين تجلس هناك وتشاهده إلا أن تبكى .

هذا لا يعنى أنى بالضرورة حزين ... ويؤدى دور طفلة صغيرة

ويجرب ويلعب دور رضيع ويركع على الأرض ، وذلك

الركوع الذى يمد جوهر حياة الرضيع أو الطفلة . إنها صلة

كلية بجذور الحياة .

تعجب بيليتيه بأونو بسبب الصلة أو الرابطة التى ينشئها مع جمهوره . وإذا

كان هناك عنصر تسعى جاهدة نحوه فى أدوار السولو التى تقوم بها فهو خلق

صلة ملموسة بين جسدها التمثيلى وجسد الجمهور .



بول بيليتيه فى مسرحية " البهجة " فى مدينة مونتريال الكندية
عام ١٩٩٣

أنا أتحدث وهناك جمهور ، أنا أخرج هناك والمساهمة فعلا " . تصف بيليتيه آلية رغبتها المسرحية بأنها " شئ مقع بالطاقة ونقى " تربط أفراد الجمهور بعضهم ببعض وتجعلهم " يهتزون كأنهم وحدة واحدة " . وتتخيل خروج خيوط من جسدها ثم تعود إليه ، كما أنها تستطيع " رؤية الطاقة " . لا توجد مادة مخية ، ولكن هناك طاقة بدنية ونفسية متحدة " . لا توحى بيليتيه أبدا بوجود جسم عالمي للجمهور . فقد قامت بجولات في استراليا وأوروبا وأمريكا الجنوبية وتجد أن الطاقة البدنية للجماهير والمسارح ذات خصوصية ثقافية . في باريس مثلت أمام جمهور مؤلف من ٣٠٠ شخص واستخدمت طاقة كبيرة في الوصول إلى الجمهور لدرجة أنها تزعم أنها شرخت الحائط الخلفي للمسرح :

أنا شخص قوي ، ولكني لم أفعل ذلك . لقد كان المسرح كله

مفعما بالطاقة ، وبعد ساعة على خشبة المسرح

تداعى حائط . وحينئذ فقط بدأ الجمهور يتصل بي . وأخذت

أفكر ... ياللهول ! وفي اليوم التالي أكرر الشئ نفسه

كان الأمر مثل رفع سيارة .

وكما أن بيليتيه تعترف بالخصوصية الثقافية لجماهيرها ، فإنها لا تخفى أبدا هويتها الجسدية الفرنسية والكندية . بيهتافيتها لا تراها العين المجردة فهي موجودة ليس فقط في طبقات الدال الثقافية الموجودة على الجسد التمثيلي

ولكن فى الطرق التمثيلية المأخوذة من نظم التدريب غير الغربية التى تستخدمها لتجميع طاقتها البدنية ودفع جسدها التمثيلى إلى حالات تركيز عالية . هذا الأسلوب الخاص بالاتصال العميق يخلق آلية لرغبة يستطيع الجمهور من خلال ديناميكية طاقة التمثيل أن يعيشها فى شكل أحاسيس جسدية .

لقد أخذنا بحثنا فى أعمال السولو لبيليتييه وتاكاي وأشيكاوا بمبدأ عن أسواق الفنون المالية التى تعتبر فيها الأجساد التمثيلية البيثقافية إما جواهر ثقافية تشخيصية أصيلة فى أنظمة التصنيف أو كأجساد تهجينية مرئية تم خلقها من طبقات ومن دالات ورموز متفرقة. وقد زعمنا أن جسد الممثل والجسد التمثيلى فى المسارح التصنيفية يندمجان وأن عملية التعرف على الاختلاف الثقافى يشجع جسد الجمهور على تمييز الحدود التى تميز الذات عن الآخر . وتبدأ الحدود الصارمة للاختلاف الثقافى فى النهاية فى التهاوى فى أعمال وصفناها بأنها مهجنة جماليا ولكن بطرق غير متوقعة ويعد فنانو مسرح من كل الثقافات توسيع سجل المغزى المسرحى الخاص بهم أمرا محفزا وينغمس كثير منهم فى الملذات البيثقافية . من غير الممكن تلخيص كل قراءات الجمهور المحتملة للتهجينات الجمالية ، ولكن تجدر الإشارة إلى بعض النقاط . لا تزال عمليات التعرف والتقمص التى تميز المسرح التصنيفى جارية فى الصنف المهجن، ولكن يمكن لعمليات دمج العناصر المتفرقة داخل جسد تمثيلى واحد تحدى تصورات الأمالة الثقافية. يمكن الإشارة إلى فرق آخر بين قراءات التهجين العضوى التى تفصل الوقائع الجسدية لأجساد كثير من الممثلين البيثقافيين والأجساد التمثيلية المهجنة تهجينا صناعيا والتى يبدعها فنانون

أحاديو الثقافة . من المرجح أن تتم قراءة النوع الأول بوصفها مراسا لفنانى ما بعد الاستعمار أو لفنانين مهاجرين ، وإن تتم قراءة النوع الثانى بوصفها إبداعات خيالية تم بناؤها من مواد غير متشابه وشبه منطقية . ويمكن أن تؤدى هذه الكائنات الخيالية وظائف عديدة . فى فرقة تاكارازوكا مثلا تم تصميم "أوتوكويako" لتقليد استجابة شهوانية فى جسد الجمهور ، ولكن قدرتها على خلق مواقف ذاتية جديدة للرغبة يتم توقعها بناء على ثنائيات النوع والجنس ، وتلك الثنائيات ذات الخصوصية فى واقعها الثقافى .

أخيرا ، وبالاتقال إلى ما وراء التهجينات أشرنا إلى أن الجسد التمثيلى يمكن وصفه بأنه موقع بيثقافى حتى حين يفترق إلى الآثار المرئية لرأس تمثيلى بيثقافى . تزيج الأجساد التمثيلية البدوية الحدود الثابتة لجماهيرها من خلال أساليب التحول والمسح . ويتميز ديليز تقيم هذه الأجساد ماكينات رغبة تربط جسد الممثل بالجسد التمثيلى مع جسد الجمهور .

وفى وصفهم لأليات الرغبة يتحدث البدو عن وحدة عضوية واحدة تتنفس ، وعن لمسهم للجمهور ، وعن خيوط اتصال على المستويين البدنى والنفسى . كان ولا يزال بناء هذه الماكينات بيثقافيا وقد نهلت الماكينات من ممارسات التمثيل وفنانين من مختلف أرجاء العالم . ويشترك هؤلاء الفنانون فى هدف مشترك هو تقويض الحدود الصارمة التى تحدد جسد الجمهور وفتح علاقة نسب جمالية بإمكانها تحدى الحدود الجسدية الثابتة . ولكن هذه الأجساد البدوية لا تنكر ماديتها الجسدية فى حدود أجسادها التى تعرضت لتفاضل نوعى ولرغباتهم

الشخصية ومن خلال استكشافهم لحالات الجسد المتباينة يعطون جسد الجمهور حق الوصول إلى الهويات المركبة ورحلة مبهرة خلال متاهة عدم التحديد .
وبإيحاء أن جسدا تمثيليا بيثاقفيا . يمكن تعريفه من خلال النسب الجمالى فى
مقابل التواصل المرئى أو اللغوى ، نأمل فى فتح مجالات نظرية جديدة للجسد
كموقع للمرض النسائى البيثاقفى .

الفصل الخامس

الأسواق البيثقافية

الجسد النسائي والرقابة

" السمة المميزة للتسليم هي التبادل . ولكن التبادل يفتح الطريق للمقايضة

ومقايضة الصفات البشرية يحمل معه الخزي والعار " .

(Kopytoff 1986 : 85)

" تمجد المعارض الدولية القيمة التبادلية للسلع فهي تخلق إطارًا تتفوق فيه القيمة الجوهرية للسلع . وهي تفتح سلسلة من الأوهام يدخل فيها الناس للترفيه . وتسهل صناعة الترفيه ذلك برفع الناس إلى مستوى السلع . ويسلم الناس أنفسهم وهم يستمتعون بالاشتراك عن أنفسهم وعن الآخرين " .

(Benjamin 1978 : 152)

" حدود وقضايا البيثقافية والتعددية الثقافية يمكن دراستها اليوم في سياق السياسة الجغرافية للثقافات الداخلة فيها . ويمكننا وصف مهرجان متعدد الثقافات بأنه مهرجان " ناجح " في لوس أنجلوس بسبب البيئة الثقافية والسياسية الخاصة لتلك المنطقة . ولكن لن يحظى مهرجان ثقافي في الشارقة (بالإمارات) بنفس " الحرية " . هذا واقع منه لباحث المسرح في العالم الثالث والممارس له " .

(George 1994 : 148)

رغم أن معظم تقييمات المسرح مشغولة بالجماليات وبالمضامين السياسية للخيارات الجمالية فقد وجدنا أنه من الضروري توسيع منظورنا من مجرد إبداع التمثيل إلى توزيعه في سياق عالمي . ويخضع توزيع المسرح للقواعد الاقتصادية التي تطبق على أية سلعة وخاصة قوانين التبادل الاقتصادي الدولي في عالم العولة . بينما يسلم نقاد كثيرون بأن الموارد المتاحة لإنتاج مسرح جديد تحدد نوع ونطاق المسرح المنتج ، كما أن ممثلين كثيرين مشتركين في صناعة المسرح ينتبهون إلى الأدوار الشائبة للإنتاج والتوزيع فإن قليلين يمدون ذلك الجدل الاقتصادي ليشمل علاقاته الاجتماعية . ويمكن لخاصيات تغليف المسرح وتسويقه تغيير العمل الجماعي الحساس الذي يتم إنجازه في غرفة البروفات . ويركز هذا الفصل على أسواق البيثاقفية وعلى الصعوبات التي واجهها عدد من الممثلات في أثناء محاولتهن الارتباط بهذه الأسواق التي يهيمن عليها الرجال . من المحتوم إذا أن يبرز سؤال عن الوكالات حين تباع الممثلات . ويزداد السؤال إلحاحا حين يدخل الجسد النسائي - أو الجسد الذي يعرض نفسه عن وعى أو دون وعى في العرض كجسد نسائي - السوق ، يكسر الجسد العاري في العرض نماذج السلوك المقبولة عند النساء على خشبة المسرح وخارجها .

يستخدم هنا تصور ريكا شنايدر عن الجسد العاري ، وهو جسد " في التمثيل موقع له علامات اجتماعية وأجزاء مادية وتوقعات إيائية للنوع والجنس والطبقة والسن والجاذبية - وكلها تحمل أشباح للمعنى التاريخي ، وعلامات تحمل الأهرام الاجتماعية الخاصة بالميزات وبالحرمان من المميزات .

(Schnieder 1997 : 2)

تقرأ شنايدر في تمثيل الجسد العارى " جهدا لتوضيح الصلة بين طرق رؤية الجسد وطرق بناء الرغبة طبقا لمنطق رأسمالية السلعة " (المرجع السابق : ٥) وهى تتطرق إلى الطرق التى يتم بها عرض الرؤية المنظورية وتقديس السلعة عبر الجسد بصفته خشبة المسرح . (المرجع السابق : ٦-٧) . وقد نتساءل عن السبب الذى يجعل من الجسد النسائى الظاهر موقعا ذا قلق اجتماعى حين تكون الصورة المبروزة للجسد النسائى أيقونة للثقافة الغربية كما تقول ليندا نيد " .

(Nead 1992 : 1)

حقيقة أن هذه الصورة " مبرزة " كأيقونة للفن الرفيع تجعل العرى وسيلة للحفاظ على السلطة الرجالية على النساء غير أن نيد تفسر ذلك بقولها إن هناك خطرا محتملا مرتبطا بالمرى النسائى :

الجسد النسائى العارى يميز كلا من الحد الداخلى للفن والحد الخارجى للفحش ... إنه الصلة البنائية الداخلية التى تجمع الفن والفحش والنظام الكامل للمعنى . بينما بمقدور الجسد النسائى العارى التصرف تصرفا حسنا فإنه يشتمل على المخاطرة ويهدد بزعزعة استقرار أساسيات إحساسنا بالنظام.

(المرجع السابق : ٢٥)

يتعرف الجسد التمثيلى الظاهر على هذه الصلة البنائية ، ويحاول تمثيله زعزعة استقلال إحساس بالنظام ينكر ذاتية مركبة وممزقة للنساء . وتواصل

القواعد المرتبطة " بالفن الرفيع " ، مع ذلك ، التدخل فى تمثيل عرض جسد ظاهر ، خاصة فى السوق الدولية .

وينصب اهتمامنا بصفة خاصة على التناقض بين النساء ذوات القدرة على السيطرة على عروضهن والنساء غير القادرات على هذه السيطرة . وفى دراستنا لسوق الفنون الدولية الواسعة المهتمة بالتجارة فى الأجسام التمثيلية للنساء فيما وراء المهرجانات الفنية ، نرسم بعض خطوط التوازى بين النساء اللاتى يستخدمن ممارسات جسدية عارية فى أعمالهن الفنية ونساء تعطى لهن تعليمات باستخدام ممارسات جسدية عارية فى عروضهن . ويحدد الاختلاف بمن يدرك ويتحكم فى العرض وسياقه الثقافى .

يميل العرض البيثقافى إلى التميز بقطبين متعارضين هما شبكتان رئيسيتان يستخدمهما الفنانون على المستوى العالمى : " الثقافة الرفيعة (والمعروفة فى مهرجانات الفنون الدولية التى تتضمن موسيقى الفرقة ، والباليه الكلاسيكى ، ومسرح الفرق الوطنية ، وأمثلة كثيرة للفن المعاصر) وتسلية " عالم الرذيلة " على النقيض (عالم الراقصات والكباريهات والنساء المهرجات اللاتى يتم دخولهن عالم العرض عن طريق الحصول على تأشيرات راقصات) . ويمكن النظر إلى الإلتجار فى الفنون الرفيعة كما سنبين فى موضع لاحق من هذا الفصل أثناء مناقشتنا لموضوع الممثلين المهرجين .

وينصب اهتمامنا الرئيسى على مهرجانات الفنون الدولية ، مما يمكن أن يمثل خلاصة العرض البيثقافى ويساعدنا على الوصول إلى موضوع تحويل أنواع

تمثيلية باهظة التكلفة وتشتمل على تعاون فنانين من بلاد مختلفة . ويعد المسرح الدولي مجالاً رابحاً لمهرجانات الفنون الدولية ، خاصة حين يستطيع أحد الشركاء البيشقاقيين الزعم بأنه غريب على الثقافة الوطنية. ولكن قبل أن ندرس كيفية عمل مثل هذه السوق يجب أن نوضح السياقات الثلاثة المختلفة التي وضعت فيها هذه المهرجانات والعروض التي تقدمها فيها . لكل واحد من هذه السياقات اتجاهات نوعية (ذكر/ أنثى) تحدد الحرية التمثيلية . أبسط السياقات الثلاثة هو الوسط الاجتماعي الذي يوضع فيه المهرجان ويتضمن ذلك النسبة (الكبيرة غالباً) من سكان المدينة التي يقام فيها المهرجان والذين قد لا يشاركون بشكل مباشر في المهرجان ولكن بمقدورهم التأثير في أعمال المهرجان والتأثير بها . السياق الثاني هو التراث الثقافي السائد للبلد المضيف للمهرجان . ويحكم هذا السياق الثقافي الحدود الوطنية والفئات العرقية أو أيهما . ويتم الاحتفال بهذا السياق ككيان قائم في المهرجانات . التمييز الذي نشير إليه بين السياقين الأول والثاني هو تمييز بين نظام اجتماعي عام من جهة والاندماج العرقي أو الجنسي من جهة أخرى . وبينما يمكن لسكان السياقين التداخل بشكل كبير فإن عمليات كل واحد من هذين السياقين (خاصة في علاقتها بالسياق الثالث) يمكن أن يكون متشعباً . السياق الثالث هو " الثقافة الرفيعة " أو الأشكال الفنية التي ينظر إليها بوصفها أرقى من الفنون الشعبية مثل السينما أو الكوميديا أو العروض التي تقام على هامش المهرجانات ويمكن تسمية كل واحد من هذه السياقات الثقافية " ثقافة " ، ويلعب كل سياق دوراً مهماً في التأطير الاجتماعي والجمالي لمهرجانات الفنون . نشير إلى أول السياقات بالوسط الثقافي وللثاني بالثقافة وللثالث " بالثقافة " .

ولا يكون تقاطع هذه السياقات الثقافية الثلاثة دائما مباشرا ويمكن أن يتمخض تلاعب العرض داخل هذه السياقات عن صعوبات جمالية وقانونية أو أحدهما للفنانين والمخرجين والجمهور . ويمكن أن تكون الرقابة التدخلية واللوائح أو أحدهما هي النتيجة ، فتثور أسئلة حول مستويات السيطرة التي تتمتع بها النساء على أجسادهن وكيفية استخدامهما في التمثيل ، وكيف تباع هذه التمثيلات والأشكال المتنوعة للرقابة التي يواجهنها . يشكل غطاء من اللوائح والمآزق التمثيلية ، أسئ تمريفه ، المنتج الفني الذي يتم توزيعه في سوق الترفيه . اللوائح ، التي تنص على ما يمكن وما لا يمكن تمثيله ، غير شفافة بالضرورة . وتخفى عدم الشفافية هذه الاختلافات الممكنة في الوكالة المسموح بها للجسد الرجالي والنسائي . يمكن أن يحدد هذه اللوائح قوانين البلد الذي يتم فيه تمثيل الفن أو يحددها ما يبدو قواعد اجتماعية غير واضحة تتعلق بالذوق والبراءة .

بعد البحث في تشغيل مهرجانات الفنون بصفة عامة نقول إن المسرح السياسي والاجتماعي للمهرجانات لا يزال له أثر مهم على تأطير وتسويق وتوزيع الجسد التمثيلي النسائي في سوق الفنون الدولية . أول مثالين هما القبض على ممثلين من فرقة يوتوبيا ومشاكل آنى سبرنكل المستمرة مع الرقابة . ونطور جدلنا من خلال بحث الطرف المقابل من المنظور التمثيلي والممثل في الممثلين المهرجرين الذين يعملون في عروض دولية هابطة المستوى والذين تحفظهم تأشيرات فنانين داخل حدود القانون الوطني والدولي . أخيرا نلقى نظرة على تلاقي كل السياقات الثقافية الثلاثة في تسويق صورة السيدة مريم البتول للإعلان عن مهرجان مدينة أديلايد الأسترالية عام ١٩٩٨ .

المهرجانات الفنية : هل تحتفى بالثقافة أم تعيد توزيعها ؟

درس المؤرخون والمحللون الثقافيون الهياكل الاجتماعية مثل المتحف والمعرض دراسة مستقيضة ، ولكن الهيكل المقارن لمهرجان الفنون خارج الاهتمام النظرى . ليس بمقدورنا إجراء تحليل اقتصادى لمهرجانات الفنون فى هذا الفصل ، ولكننا نستطيع تقديم المفزى التنظيمى والتمثلى بالنسبة للمروض البيثقافية . مهرجانات الفنون التى تجمع عروضاً محلية ودولية لإثارة وتسليه جمهور ما لديها القدرة على ضغط الزمن والجغرافيا تاركة للمنظمين الاستفادة من عروض كثيرة مثل أسعار التذاكر (المرتفعة غالباً) والزمن .

ترتبط آليات العلاقات العامة المحيطة بمهرجانات الفنون بالتسليه وبالإثارة وبسهرات لن ينسأها الجمهور . تأتى مهرجانات الفنون المعاصرة من مجموعة متنوعة من البلدان إلى مكان واحد ، فتقدم للجمهور أعمالاً ثقافية مختلفة ، بينما تتلاقى مجموعة من الفنانين الذين ينتمون لثقافات مختلفة وقد يتفقون على القيام بعمليات إنتاج مشتركة . وعادة ما يقدم عرض مسرحى كبير فى أحد مهرجانات الفنون صيغة بيثقافية معيارية نسبياً لممثلين هادمين من ثقافات مختلفة ويمثلون ممًا .

أصل المهرجانات يقع فى التجارة وفى التقليد القديم الخاص بالقيام بعروض مسرحية تتجول فى جميع أنحاء العالم . بدأت معظم التقاليد المسرحية الأوروبية بفرق جواله ولكن بدءاً من القرن الثامن عشر فصاعداً طور التجوال بعداً سياسياً وباتت له وظيفة استعمارية . فقد تجول المركز فى المستعمرات فى

نسخة طبق الأصل من تجوال العاصمة فى المقاطعات ، ووضع فى خلال هذه العملية معايير القوة الاستعمارية المسرحية والسلوكية . فى صناعة المسرح الشاقة اليوم ، حيث ينبغى أن يقابل الوقت والجهد المبذول فى خلق العمل حضور جماهيرى كبير ، ينتقل الفنانون إلى الأطراف بحثا عن جماهير جديدة بعد أن يكونوا قد استهلكوا القاعدة الجماهيرية فى مركزهم ، تماما مثلما فعل أسلافهم يمكن استهلاك تكاليف الإنتاج من خلال بيع المنتج الفنى فى مهرجانين أو ثلاثة . تجتذب آليات الدعاية والتسويق المتصلة بهذه الفعاليات تغطية أوسع مما تستطيعه حملة تسويقية واحدة .

ومن بين أشهر المهرجانات مهرجان إدنبره ومهرجان أفينيون والذان بدءا بُعيد الحرب العالمية الثانية بهدف توحيد الدول الأوروبية بعد الحرب . اختيرت أدنبره خصيصا لأن مبانيها المدنية لم تتعرض للقصف خلال الحرب . ويعزز موقع أفينيون خارج باريس مشاعر الاعتماد عن العاصمة. تجتذب أدنبره جمهوره يبلغ قوامه نحو ٣٠٠ ألف مشاهد بينما تجتذب أفينيون عددا أقل يبلغ حوالى ١٠٠ ألف . تنتشر مهرجانات الفنون بكافة أشكالها فى جميع أنحاء العالم هذه الأيام ، ولكن بعضا من المهرجانات الكبرى تشمل أديلايد (١٠٠ ألف مشاهد) ، وهونج كونج (١٠٠ ألف مشاهد) ، وسنغافورة (٧٠ ألف مشاهد) ، وطوكيو (٩٠ ألف مشاهد) ، وتتفاوت هذه المهرجانات فى عدد العروض المشاركة وطول مدة المهرجان . ويقوم بتمويل معظم هذه المهرجانات دعم حكومى ورعاية الشركات ومبيعات التذاكر ، وتتفاوت النسب من دولة لأخرى .

وتمترف الحكومات بأن المهرجانات تأتي لمدنها بفنانين وسياحا ينفقون المال فى شراء التذاكر وفى الإقامة والمطاعم والمعارض المقامة على هامش المهرجان والمزارات السياحية والتسوق لشراء الهدايا التذكارية وعلى أمل عودة السياح إلى هذه المدن مرة أخرى بعد انتهاء المهرجانات . وتتمتع المهرجانات بإمكانية إدارر عائد اقتصادى ضخم على الاقتصاد المحلى وبالتالى يصبح الدعم السياسى لها منطقيا . ويمكن أن يعتمد النجاح المستمر لصناعة السياحة فى هذا البلد أو هذه المنطقة اعتمادا شديدا على هذه المهرجانات وآثار هذه الاعتبارات الاقتصادية واضحة غالبا فى الفعاليات المقامة على هامش المهرجانات . ويتم أيضا استثمار الفرق المسرحية التى تجوب العالم وتشارك فى المهرجانات الفنية فيرتدى أعضاء هذه الفرق شارات تحمل علامات بلدانهم . وتشتمل العوامل المهمة الأخرى التى تختلف من بلد لآخر التصنيف بين التمويل الحكومى للمهرجانات وتمويل المشروعات الفنية الأخرى (والمناقسة بين هذه الفرق) وصيغ التمويل التى قد تحدد أى المروض تتجول من مدينة إلى أخرى داخل القطر ، وأى المروض تسافر إلى الخارج . تعتمد معظم المهرجانات اعتمادا شديدا على الدعم الحكومى لأن عوائد شباك التذاكر لا تستطيع وحدها دعم تكاليف الإنتاج والتوزيع .

رعاية الشركات للمهرجان جوهريه أيضا ، وتسمى الشركات إلى عرض شعاراتها وصور لمنتجاتها . وحتى أسماء مهرجانات كثيرة تعترف بالرعاة من الشركات مثل مهرجان أديلايد تليسترا ومهرجان الفنون الوطنى ستاندر بنك فى مدينة جراهامز تاون بجنوب أفريقيا ^(١) . وبينما يقر عدد قليل من الناس بأن

مثل هذه الرعاية تؤثر في الاختيارات الفنية في كثير من المهرجانات فإن هذه الاعتبارات الاقتصادية تحدد المبالغ المتاحة في المقام الأول . وبالتالي نطاق العروض التي سيتم حجزها والمدة الزمنية ومن أى مكان . وتميل مهرجانات الفنون الأكبر إلى أن تكون مشروعات تسويق وإعادة توزيع مناهضة . وتؤثر تنوعه اللوائح التي تضعها الحكومات ورعاية الشركات على المهرجانات في تعريفات "الثقافة" التي تنشرها المهرجانات .

من المفترض أن تكون المهرجانات الفنية احتفالات بالثقافة "والثقافة" تمزج المهرجانات وتؤطر وترجم وتسوق الثقافة كاختلاف مبسط بإنتاج وإعادة توزيع وبيع العرض . يزعم إيفان كارب . (1991 a:283) أن المهرجانات تنازع ملكية الثقافة والطريقة التي بها تعرف . وتساهم الطبيعة " الحية " للفن المقدم في المهرجانات - والتي تقدم فيها عروض مؤلفة من ممثلين بدلا من السينما أو الرسم مثلا - في الأسطورة القائلة إن الممثلين يجسدون الثقافة .

على خشبة المسرح تصبح الثقافة كاختلاف سلعة تعمل بشكل مختلف قليلا عن الهدايا التذكارية التي يشتريها السائح أو أية سلعة استهلاكية أخرى . وأحيانا يعرف المنتج السلمي المعرف ثقافيا في العرض باستمارة لكلمة ثقافة . وبينما يمكن للتمثيل أن يعنى ما يشير إليه بأسلوب مجازى فيمكن له أن يعنى شيئا آخر غير مجازى . مثلا كلمة " واينج كوليت " خارج دولة " بالى " تعنى " التمثيل البالى " باستبعاد أى تمثيل آخر . ورقصة الكاتاكالى ، التي تعد واحدة من أساليب الرقص الهندية العديدة ، والمرتبطة بصفة خاصة بمنطقة محددة في

الهند ، تمثل غالبا الرقص أو التمثيل الهندي بالنسبة لغير الهنود . فى كلا المثلين يتم استخراج " الجوهر " الثقافى للآخر كى يتم استهلاكه فى الغرب . هذا الاتجاه " وضع علامات تمييز " نحو الثقافات على خشبة المسرح يستدعى الجسد التمثيلى التصنيفى الذى وصفناه فى الفصل السابق . فى سياق المهرجان الدولى يضرب هذا المراس التصنيفى غالبا أية خصوصية ثقافية أو سياسية أو هوية . وتختزل عملية التسليح الحتمية هذه الثقافة إلى مدلول آخذ فى الانكماش يبدأ فى أن يكون شبيها بفرقة صوتية ، وبمجرد انتشار هذه الفرقة الصوتية تتخذ دور الثقافة كما يقول بودريلار . (١٩٨٨ ص ١٦٦) وإذا أصبحت هذه الفرقة الصوتية مرتبطة بثقافة ما باستبعاد كل علامات الثقافة الأخرى يصبح تسليمها كاملا حتى تبدأ العملية من جديد فى تحويل معنى الثقافة ثم تقليصه إلى كيان جديد يمكن تسويقه ويمتلك قيمة الحداثة .

هناك عامل اعتراف مرتبط بهذه العلامات " الغريبة " ، بمجرد الاعتراف بهذه العلامات " يتم فهمها " ولكنها بذلك تفرغ من أى مغزى لها كاختلاف . وبينما تعد العلامات التى تميز ثقافة فى شكل " لغة إشارات دولية " مفيدة إلى حد ما فإنها تصبح لا معنى لها سريعا ^(٢) . ولا مجال للاعتراف بسياسة الهوية فى لغة الإشارات الثقافية هذه رغم أن كل الممثلين يشغلون مواقع ذاتية مركبة . وتدور مهرجانات الفنون بالأعمال الفنية فى جميع أنحاء العالم للاستفادة بالاستثمار إلى أقصى حد وتحليل المخاطرة ، ونتيجة ذلك إطعام الجمهور بوجبة مسرحية عامة نسبيا تحظى بقبول عالمى . وينتج عن استغلال المهرجانات للفن والثقافة ، كما يقول أدورنو ، جيل من القوقعة الثقافية . ويقول أدورنو :

” يحتضنها ويشرف عليها منظمة شاملة ... ويطرد المنطق الإدارى الذى يحكم المهرجانات ويرشدها الاحتفالية منها . ويتمخض عن ذلك تكثيف فن الجرافيك الذى ليس بمقدوره الفرار من ملاحظة الأعصاب الأكثر حساسية الموجودة فيما يسمى بالمرعوض الثقافية والموجودة حتى فى عروض الطليعيين . وفى محاولة للحفاظ على إحساس بالتناقض مع التنظيم المماصر لا يزال يسمح للثقافة بالسفر فى عربة الفجر . وعربات الفجر تدور سرا فى قاعة موحشة وهى حقيقة لا يلاحظونها هم أنفسهم”.

(Adorno 1991 : 102)

بينما يعد تصوير أدورنو للمهرجانات تصويراً قاسياً يضطر الفنانون عامة إلى مواصلة التمثيل فيها لأسباب اقتصادية. فالطبيعة القاسية للعرض تجعل الأسواق والجولات والدعم ضروريا للبقاء . ولا تزال المهرجانات مزدهرة على حساب الفن المحلى الذى لم يصبح بعد جزءاً من دائرة التجوال الدولية . وتشعر معظم مهرجانات الفنون فى تقديم العرض البيثقافى- كفتريئة عرض- كيفية تقاطع الثقافات وتفاعلها ، ولكن الهيكل المالى لأى مهرجان وما ينجم عن ذلك من تسليع للأشكال الفنية تهدد أفضل النوايا الرامية إلى دعم البيثقافية .

تبين العروض الموجودة فى الأسواق الدولية والتي نصفها فى الأقسام التالية نزاعاً بين اثنين على الأقل من السياقات الثقافية من جهة والأداء الجسدى الظاهر من جهة أخرى . وتساعدنا جهودنا فى تحديد طبيعة هذه النزاعات على رسم محيطات مهرجانات الفنون والعروض الدولية وخاصة كيفية تأثيرها على الإنتاج والتسويق وتوزيع العروض النسائية البيثقافية . ويبدأ التحليل التالى بمشكلات توزيع وتأطير عروض الجسد النسائى المارى فى السوق الدولية وهو

عرض بالضرورة بيثافى . ونواصل إضافة سياقات خصوصية ثقافية مختلفة ومواقع عرضية تجسد الجدل القائل إن النساء اللاتي يمثلن فى السوق الدولية يواجهن دائما خطر الحظر .

تأطير العرض فى سوق دولية

يوتوبى وأنى سبرنكل

تعارض العرضان الموصوفان فى هذا الجزء مع الوسط الثقافى للمهرجانات التى قدمت فيها ، فتحدا الافتراضات الثقافية عن الجسد النسائى . علاوة على ذلك اشتمل العرضان على فنانات اخترن توظيف ممارسات جسدية صريحة . لم تكن فرقة " يوتوبى " الفرنسية المؤلفة من خمسة رجال وامرأة واحدة مستعدة لاستقبالها . جاءت الفرقة بمسرحيتها التى تقدم فى الشوارع وتحمل عنوان "الملونون " إلى مهرجان اديلايدي عام ١٩٩٢ عقب موسم ناجح فى مهرجان بيهيرت والذى أقيم قبل مهرجان اديلايدي بعدة أسابيع . يستخدم عرض الفرقة طلاء جسديا ملونا أو الرغبة ليلفتوا الانتباه إلى الجسد التمثيلي . وبالنسبة إلى هذا العرض كان الممثلون ، الذين قدموا هذا العمل فى جميع أنحاء العالم ، قد غطوا أجسامهم بالكامل بطلاء جسدى سميك وملون بألوان مشرقة وارتدوا رداء على شكل حرف G وفى عرضهم سار أعضاء الفرقة فى مناطق عامة متعددة فى وسط اديلايدي مقدمين عرضا صامتا ورزينا لمدة تقارب ٩٠ دقيقة تركوا خلالها آثارا " بشرية مثل بصمات اليدين والقدمين لتعزيز إعادة النظر فى الإنسانية والسلام بعد انتهاء العرض .

فى العرض الأول فى وسط مدينة أديلايد ألقى القبض على الممثلة ماريام بريجنت " لأنها آتت فعلا فاضحا فى الطريق العام ". (The Advertiser 1992a : 1)

لأنها كانت مكشوفة الثديين . ألقى القبض أيضا على أحد الرجال أعضاء الفرقة وهو ريمون بلار لأنه أعاق رجال الشرطة ومنع عملية اعتقال الممثلة ومزق ملابس شرطى . التهمة الثانية كانت تلطيخ ملابس رجال الشرطة ببعض الطلاء الجسدى الذى كان على جسد بلار أثناء اعتقالهم له . اعتقل بلار بسبب تصرفاته بينما اعتقلت بريجنت لتمرية جسدها . شكوا رجال الشرطة ، الذين اعتقلوا أيضا عددا من الجماهير ، من الفرقة ، كما تجاهلوا مدير خشبة المسرح الذى كان فى كامل ملابسه وكان يحمل جهازا لاسلكيا وحاول دون جدوى التدخل لمنع القبض على أعضاء الفرقة . وبذلك بات الاتصال بين المهرجان والشرطة مستحيلا تقريبا . وبخصوص التحذير المسبق ، تعجب روب بروكمان المدير الفنى للمهرجان عام ١٩٩٢ عقب اعتقال عضوى الفرقة من أنه لم يشعر بأن هذا التحذير ضرورى قائلا " لأنى لم أكن أتوقع أن يتم القبض على أى من أفراد الفرقة فى أسوأ الاحتمالات " . (المرجع السابق)

كان أفراد الفرقة قد واجهوا صمويات مع القانون مرة واحدة من قبل فى عرض قدموه فى كندا حيث ألقى القبض عليهم بتهمة السلوك الفاضح وأدينوا . فى أديلايد أسقطت التهم فى اليوم التالى . وأثار الممثلون الضيوف على المهرجان مخاوف إزاء احتمال تعرض العروض الأخرى المشاركة فى المهرجان للرقابة .

لا يتم تطبيق القانون على جميع حالات تمرية صدور النساء فى أديلايڊ .
ينص القانون على ضرورة أن تطلى الممثلات صدورهن عند المشاركة فى أعمال
فنية لأن الطلاب يخفى التهديد . ولكن لا يلقى القبض على النساء الأبورجينيّات،
وهم السكان الأصليون لآستراليا ، ولا يطلب منهن تغطية صدورهن أو طلاعهن
حين يقدمن عروضاً فى أديلايڊ (وهو أمر متكرر الحدوٲ) ويبدو أن القانون
الذى يطبق على النساء الأبورجينيّات يطبق بشكل مختلف على النساء اللاتى لا
ينتمين لنفس السكان . فالمرأة الغربية التى تحاول الخروج بهذا المنظر إلى
الشارع تعتبر امرأة غير فاضلة . المآزق البيٲقافى هو أن عرض نساء
الأبورجينيّات صدورهن فى العلن يبدو مقبولا بينما جسد بريجنٲ المارى تهمة
حين يحيط بكلا الجسدين حدود العرض .

مكان العرض هو معضلة هذا المآل والتعارض قائم بين الوسط الثقافى
(وسط مدينة أديلايڊ) والفضاء " الثقافى " (مسرح أو منطقة عرض مغلقة
تفرض رسوماً) حول تمثيل جسد بريجنٲ المارى . لو كانت بريجنٲ تمثل فى
فضاء يحمل عنوان " ثقافى " لما القى البوليس على الأرجح القبض عليها لأن
جسدها انطوى على عرض سالب لجسدها يمكن إعادة إدراجه فى " الثقافة "
تحت بند الحفاظ على النظام (الرجالى) الاجتماعى التقليدى . ومن المرجح أن
تتم قراءة عرضها خارج إطار مسرحى على أنه خروج على النظام الاجتماعى .
ولو كانت قد ظهرت فى فضاءات وسط ثقافى آخر ولم تكن تمثل لربما اختلف
رد الفعل ، ولو كانت تأخذ حمام شمس على أحد شواطئ أديلايڊ لربما تجنبٲ
تدخل البوليس لأن القواعد التى تهدد النظام الاجتماعى الرجالى والمتعلقة

بتعمرية الجسد لا تنطبق على الممثلة حين لا تمثل دور جسد عار . وكون نساء الأبورجين الممثلات لا يلفتن انتباه الشرطة فهو أمر يشير إلى أنهن يفيدن عن وجود علاقة مختلفة ولا تهدد القضاء العام و " الثقافة " والعرض . لقد اعتبر خرق فرقة " يوتوبى " لحدود الفضاء " الثقافى " على أنه خرق لحدود القانون أيضا وخاصة عرض جسد نسائى عار .

عروض آنى سبرنكل أكثر كشفا للجسد من عروض " يوتوبى " وتدرك سبرنكل أنه يجب عليها اتخاذ كل الحذر لضمان عدم مصادرة عرضها حتى لو قدم على المسرح . تشتهر سبرنكل فى جميع أنحاء العالم بتقديم المتعة ، وقد تجولت جميع مهرجانات الأعمال الفاضحة بعد الحادثة لما يقرب من عشر سنوات ، ومن بينها مدينة أديلايد عام ١٩٩٦ . ويشتهر عرضها بمشهد خلعى تدعو خلاله أفراد الجمهور إلى حافة الخشبة ليروا جسدها بمساعدة أضواء المصابيح التى يحملها عمال . المشهد الأخير أيضا كره . تقلد سبرنكل حالة الشبق على المسرح فيما تسميه لحظة التطهر الطقوسى الجماعية والتى " يشارك فيها " الجمهور بهز أكواب ورقية فيحدثون أصواتا . تشرح سبرنكل هذا المشهد فتقول إن مشهد سبرنكل وقد " صمم لتجاوز السلبية وتقديم اتحاد شاف من خلال الإيجابية، وهو تبادل يتحقق فى عرض من اللذة الذاتية " .

(Schneider 1997 : 58)

تزعم سبرنكل أن أعمالها هدفها تعليم الجمهور فن المعاشرة الزوجية ، وهذا يقتضى الصراحة الجسدية والصراحة عن تجربتها فى البقاء وعن الملذات التى

يمكن للبشر أن يجنّوها من أجسادهم . وبالنسبة إلى شتايدر ! تعد الرابطة بين الفن والأعمال الفاضحة هي أهم جوانب عرض سبرنكل :

" إنها " الرابطة " المسيمة بين فن المعاشرة الزوجية والحساسية والقوة وهي رابطة نكاد لا نراها - خارج حدود الرؤية لمجتمع تأقلم على الحفاظ على منظور بالحفاظ على التمييز بين المباشرة والسياسة ، والطبيعية والثقافة ، أو الأعمال الفاضحة والفن " .

(المرجع السابق ص ٧٧)

أعمال سبرنكل بلا شك مثيرة للجدل في عرضها العام للجسد النسائي من الداخل في الاصطدام الحادث بين الأعمال الفاضحة والمحرمات الواضحة بخصوص البغى كفنانة والفن " نفسه " . وبذلك تؤيد سبرنكل التعارض القائم حول الفضاء فهي تمثل في مسرح ولكنها تمرض جسدها من الداخل والخارج بطريقة تواجه بها التصورات التقليدية للمشاهد المسرحي في حالة سبرنكل ، فإن تسمية عرضها " فنا " (في سياق الفن الرفيع أو " الثقافة ") تتحدى قواعد التمثيل النسائي .

تدرك سبرنكل أن عروضها يمكن أن تؤذي المشاعر وكى تتحايل على الرقابة وعلى أية إهانة لأعضاء الوسط الثقافي تصدر مذكرات توضيحية مهمة للمقدمين في المواصفات الفنية بخصوص عملها قبل العمل بوقت كاف حتى لا يساء تقديم عملها ولثلا يفاجأ جمهورها مفاجآت غير سارة . ولتجنب الرقابة ولتقليل مخاطر توقف جولاتها تصدر سبرنكل تعليمات مفصلة لكل جهة تقدم

فيها عروضها عن كل ما يتضمنه عرضها وخاصة المسؤوليات التي يجب أن يقبلها المنتجون وشركات الدعاية والإعلان لتنفيذ عملها . وتناقش شركة الدعاية التعليمية بعناية مع المقدمين في كل مكان موقع تمثيلي . وتوضح سبرنكل أن عروضها ليس الهدف منها دغدغة المشاعر ، فالذي يحضر بهدف الإثارة الجنسية سيشتعر بالإحباط . وتتصح المحافظين بعدم الحضور حتى لا تؤذي مشاعرهم (مقابلة ١٩٩٨) . وتتم إدارة العرض كاملا إدارة جيدة قبل وقت كاف من وصول سبرنكل إلى المدينة . هذه الإدارة لممل سبرنكل ، وخاصة تمثيل جسدها وعرضه ، يحول تسويق العرض من مجرد " ترفيه بإعادة توزيع عمل من الأعمال الفنية إلى قطعة فنية تخضع لإشراف محكم تم عزلها حتى عن جسد سبرنكل العاري . وتعد الإدارة المحيطة بمرض " الأعمال الفاضحة في فترة ما بعد الحداثة " سندا للأبعاد التمثيلية والفنية لعملها .

وتجذب كراهة عروض سبرنكل انتباهها أكبر من العروض نفسها . فهناك فرصة للعناصر المحافظة المحلية لكي تمنع تقديم عرض سبرنكل ، تلك العروض التي يرفضها الجمهور غاضبا مستجيبا لاستفزاز وسائل الإعلام له بأن هناك جوانب أكثر أهمية وأجدر بالنقاش من هذه العروض . وبالمثل تورطت وسائل الإعلام في إساءة تمثيل سبرنكل وإثارة السخط في كل مكان تقدم فيه أعمالها بغض النظر عن مدى وضوح مواصفاتها الفنية .

هناك دائما إمكانية استمتاع سبرنكل بهذه الكراهة عندما تكون الدعاية جيدة . ومع ذلك فإن كلا من سبرنكل و " يوتوبي " مثالان يوضحان أن محاولات

النساء السيطرة على تمثيل أنفسهن فى العرض خاضعة لسلطات خارج مجالهن الفنى . هؤلاء النساء أحرار فى التمثيل طالما طلبت المهرجانات منتجا ، ولكنهن غير أحرار تماما فى العمل بالطريقة التى يرغبنها لأن أعمالهن تتحدى القيم المتعارف عليها فى العرض التقليدى للجسد النسائى .

ليست كل الممثلات قادرات على السيطرة على تمثيل وطبيعة العرض الذى يشتركن فيه حتى إلى هذا الحد . وينتقل القسم التالى من هذا الفصل من سوق الفنون المرئى إلى السوق السوداء لمخاطبة مجموعة من الممثلين الذين نادرا ما تناقش أعمالهم فى إطار الفن ويتم غالبا إخفاء هذه الأعمال عن الانتباه الدولى.

النساء المهرجات

سبرنكل ويوتوى مثالان على قدرة الوسط الثقافى على التدخل فى بناء "الثقافة" الرفيعة التى تكسبها المهرجانات أهمية حين يتم تصور أن الجسد النسائى العارى قد وضع فى غير مكانه . أما المثال التالى فيقلب الموقف رأسا على عقب . فالراقصات اللاتى يتم تهريبهن فى جميع أنحاء العالم بتأشيرة راقصات يقدمن أعمالا يقال عنها إنها قد وضعت فى المكان الصحيح بعيدا عن الأنظار فى أحياء "الضوء الأحمر" وهن للبيع "للبالغين الجاهزين" . تتمكن الممثلات من تجنب الرقابة التى تصطاد ممثلات أخريات فى عالم الفنون البيثقافية لأن السلطات تظن أنهن قد وضعن فى المكان الصحيح . وعروضهن تلتزم بالقواعد الحاكمة للوسط الثقافى بما فى ذلك تمييز علاقات القوة بين الجنسين ، خاصة حين يتحكم صاحب العمل فى كل تصرفات المثلة ، بل ويصل

الأمر به إلى امتلاك جسدها . وتقدم آليات سوق المروض الدولية قنوات "للثقافة"
" للتآمر مع الوسط الثقافى لاحتواء الإطار التمثيلى لهؤلاء النساء ولأجسادهن .
نحن لا ننوى تنفيه محنة هؤلاء الممثلات (اللاتى ينزلن إلى حرفة البغاء تحت
ستار الرقص الشعبى) ؛ بل ننوى إثارة مناقشات عن الأطر التنظيمية للنساء
اللاتى يمثلن فى الأسواق البيثقافية وتسليع الثقافات والبشر .

يتم اصطياد النساء المهرجات ^(٣) (إعادة) فى بلدان غربية عن طريق الهويات
(المزورة) والفاقة والثغرات القانونية ووسائل الإعلام غير المهتمة . ويتم
التفاضى عنهن عادة من جانب الأجهزة الاجتماعية والقانونية لأنهم قد راعوا من
الناحية الشكلية القواعد القانونية التى تحكم الفرق الفنية الدولية التى تتجول
فى جميع أنحاء العالم ^(٤) . وإلى حد استخدامها من جانب الفنانات ، يمكن
وصف سوق الفنون العالمية بأنها جناح شرعية لتجارة دولية منتشرة فى النساء
يمكن أن تدر أرباحا تفوق تهريب الأسلحة أو المخدرات ، وهى بالطبع أقل خطرا
على المهرجين.

(Skrobanek Cited in Circles Against Sextrafficking 1997 : 3)

وإذا كانت برونهيد فاجنر أو بورشيا شكسبير على قمة الهرم الفنى الغربى
فإن الراقصة المجندة من خلال السوق السوداء بتأشيرة راقصة تحتل مكانا (دون
رغبة منها غالبا) على الطرف النقيض من السوق . وبينما تواصل التجارة
الدولية البيثقافية شراء وبيع المنتجات البيثقافية فى سوق عالمية فإن هناك

نشاطاً تجارياً متنامياً فى الحركة الدولية لعدد من الممثلين أكبر من العدد المشارك حالياً فى المهرجانات الدولية للفنون . يستخدم السوق الدولية لتهريب النساء نفسها اللغة والقنوات التى تستخدمها أسواق الفنون الدولية التى تتاجر فى العروض البيثقافية " المشروعة " لأن النساء المهرجات يتم توظيفهن كراقصات ويسافرن حول العالم بتأشيرات ممثلات .

المرأة المهرية النمطية فقيرة . ويقال لها إنها موظفة لتقديم إما رقص شعبى أو باليه . ولا تفعل اللجنة الممتعنة شيئاً سوى فحص جسدتها العارى . تسافر الفنانة الشابة بجواز سفر مزور " باسم مسرحى " جديد . بمجرد وصول الفنانة إلى وجهتها تتم مصادرة جوازها ويقال لها إن الرقصة المطلوبة الآن هى " الإستريبتيز " ، وإن البقاء أيضاً مسألة جوهريّة ، وإن مرتب الشهور الثلاثة الأولى سيحجز لسداد تكاليف السفر . ربما لا تعرف الفنانة بأى بلد نزلت ، وربما لا تجد لغة هذا البلد ، ولا تعرف بالطبع بمن تتصل كى يساعدها . وإذا كانت قد وصلت إلى هذا البلد بأوراق سفر مزورة فربما لا تستطيع سنارتها مساعدتها أو ترحيلها إلى بلدها . وبالتالي تعتمد على صاحب العمل اعتماداً كاملاً . ظهرت أربع موجات من تهريب النساء : الأولى من آسيا (وبصفة أساسية من تايلاند والفلبين) ؛ والثانية من أمريكا الجنوبية (وخاصة الدومينيكان وكولومبيا) ؛ والثالثة من إفريقيا (خاصة من غانا ونيجيريا) ؛ والرابعة وهى الأحدث من أوروبا الوسطى والشرقية (برنامج معلومات الهجرة ١٩٩٥ ص ٧) .

أدارت إحدى وكالات المواهب الفنية الكبرى ، وتحمل اسم " المسرح الدولى من روتردام " ١٢ نادياً فى هولندا وبلجيكا وأسبانيا ، واستوردت ما يزيد على ثلاثة

آلاف امرأة في الفترة بين ١٩٨٦ و ١٩٩٢ . " استخدمت وكالة المسرح الطريقة المطبقة في كل أوروبا وهي منح النساء تصاريح عمل قانونية بصفتهم فنانات وهي الوثائق نفسها التي يحصل عليها برنس ومادونا كي يقدموا أعمالهما بالخارج " .

(De Stoop 1994 : 7)

في سويسرا تعتبر رقصة " الجوجو " هي " الحرفة الوحيدة لنساء العالم الثالث " التي تؤهلن للحصول على تأشيرة (المرجع السابق ٥٢) . في اليابان تطلب طائفة الفلبينيات (وهي أكثر الطوائف المرقية تمثيلا بين الراقصات المهريات) سجلا معتمداً للفنانات يثبت حصول الفنانة على برنامج في الرقص .

(Philippine Daily Inquirer 1997 : 13)

في معظم بلدان العالم تعتبر القوانين المتعلقة بالنساء المهريات غير كافية لحماية النساء المتهريات من النظام لمحاكمة المهرين ومنع تهريب المزيد من النساء . يعترف تقرير المنظمة الدولية حول التهريب والبقاء (مايو ١٩٩٥) بأن الحجم الحقيقي صعب تأكيده لأن عددا قليلا من النساء يبلغن الشرطة بموقفهن . وحين يبلغ السلطات أمرهن تخشى النساء توجيه اتهامات للمهرين خشية انتقامهم من عائلاتهن . علاوة على ذلك تعد العقوبات التي تفرض على المهرين خفيفة ونادرا ما تصدر أحكام بالإدانة . ويرجع السبب في هذا إلى أن بلدانا كثيرة ترحل الضحايا فورا فتفقد شهودا قيمين .

(Migration Information Progromme 1995 : 2)

ترى الجهات المسؤولة عن تنفيذ القانون أن تهريب البشر قضية ليست ذات أولوية. الاستثناء لهذه القاعدة هي بلجيكا التي عدلت قوانينها حتى بات يطلب من النساء اللاتي يحملن تأشيرات فنانين للحصول على تأشيراتهن شخصيا كما أعطين كتيبا يشرح شروط التأشيرة والحقوق المترتبة عليها . وقد أوقف هذا التعديل وحده تقريرا طلبات الحصول على تأشيرات فنانين في بلجيكا (المصدر السابق ص ٢٣) ومنذ ذلك التاريخ بدأت كل من سويسرا وهولندا محاولات لتقليد بلجيكا .

وتلعب الثقافة والاختلاف الثقافى دورا مهما في العروض التي تظهر فيها النساء أجسادهن والتي تُجبر فيها النساء المهرجات على التمثيل . وبينما قد تتحكم راقصات الملامى الليلية ، إلى حد ما ، في عروضهن في بلادهن فإنهن يفقدن هذه السيطرة ، بل السيطرة على حياتهن حين يتم تهريبهن إلى بلد آخر ويلعبن أدوارا في الثقافة الأخرى . ولم تمد الأجسام التمثيلية المروضة للجماهير هي أجسادهن . ويواصل التبادل البيثقافى للنساء الأجنبية اجتذاب انتباه المهرجين لأن الثقافة المستوردة تلقى رواجاً في أوروبا وغيرها من الدول الغربية واليابان^(١) . وتمثل التجارة الدولية في النساء اللاتي يتم توظيفهن كراقصات أسوأ سيناريوهات التسليع في العروض . إذ يمكن أن يصبح " البشر " وحدات في سلمة ثقافية مستوردة وذات قيمة لا أكثر . بل هم سلع " قابلة للتحويل " والاستبدال " بسلمة أخرى من نفس بلد السلمة الأولى " . ويحدث بذلك أبعد تسليع للثقافة تحت غطاء من التبادل الثقافى . وتم تجاهل تحذير كوبيتوف بخصوص المتاجرة في البشر والذي استخدمناه كافتتاحية لهذا الفصل .

ويبدو أن هناك قلقا قليلا إزاء العار المرتبط بالمتاجرة في البشر حين يكون المائد الاقتصادي مريحا . في الحقيقة إن بعض المهريين يضعون في حساباتهم بعض الاعتبارات الإنسانية في عملياتهم . فقد أبلغ مدير أحد الملاهي الليلية في هولندا ستوب قوله " عنده عشر فتيات من الدومينيكان وأعتبر ذلك معونة تنمية" .

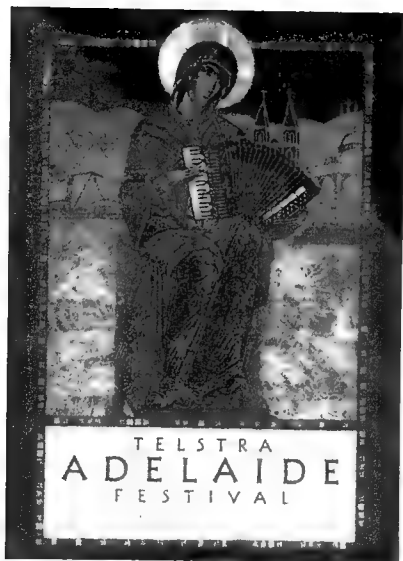
(De Stoop 1994 : 50)

وزعم مهرب دومينيكي للنساء القول " بفضلنى صار لمئات البنات الآن حياة أفضل وسوف أوصل إرسالهن إلى هنا (أوروبا) طالما استمرت حكومة الدومينيكان في اتباع سياسة الفقر والجوع " .

(المصدر السابق ص: ٥٠)

إذا نظرنا إلى الصمت المنتشر والمرتبط بتهريب أجساد النساء في مقابل الغضب المرتبط بالفنانات الموظفات " لممارسات الجسد العارى في عروض الفن الرفيع ، سيبدو أن أعمال سبرنكل ويوتوى تعتبر أكثر تهديدا للنسيج الاجتماعى من التهريب المنتشر للنساء تحت ستار العرض . إذ تحكم النساء وسيطرتهم على هذه الممارسات داخل مجال " الثقافة " تعرض للرقابة . وإذا وجهن لاستخدام هذه الممارسات داخل أحياء " الأضواء الحمراء " فإنه يتم التفاوض على هذا بطريقة تتعارض مع المهرجان وخطته التسيويقية . وحاول مشاركون من مناح مختلفة تنظيم الخطابات المحيطة بتسيويق الفنون وبالتنوع الثقافى وبالفرص المتاحة أمام النساء لتصوير أنفسهن في الفن .

الصورة التي يستخدمها أى مهرجان للدعاية ولبيع فعالياته يتم اختيارها بعناية مع وضع اعتبار للجمهور والمروض وطبيعة المهرجان نفسه . اختارت آرشر صورة نسائية عزت إليها موقفا ذاتيا فهي السيدة مريم البتول البيزنطية جالسة تعزف آلة الأكورديون . شأنها شأن صورة المرأة العارية في الغرب ، تشير التمثيلات الأيقونية للسيدة مريم البتول محاولات احتواء مكان المرأة في النظام الاجتماعي، بل تشغل هذه الصورة مكانا أكبر من صور المرأة العارية . ينبع ولع آرشر بالصورة من اهتمامها بمذراء جود الوب من بلدان أمريكا الوسطى والجنوبية والمرتبطة بالمهرجانات والاحتفالات .



معلق مہرجان ادیلائیڈ ٹلسترا ۱۹۹۸

“ هذه العذراء ليست أما ولم يكن المسيح معها أبدا ” (مقابلة ١٩٩٨) وبتعزيز من موقف ذاتي لا يقدمها بالضرورة كأمر لهذه العذراء وجود ومكان بغير يسوع . لقد لخطت حيوية عذراء جود الوب نوع المهرجان الذي كانت تخطط له آرشر .

اكتسبت الصورة المقدسة مغزى دنيويا عن طريق آلة الأكورديون وهي آلة ظهرت في كثير من فعاليات المهرجان عام ١٩٩٨ . وتمتد آرشر أن أصالة الصورة لم تهدد بهذا التعديل الذي تم باستخدام الكمبيوتر . وقد بُنى تصميم الصورة على فهم لمصر ما بعد الحداثة الذي يسمح باستعارة الصور من عصور وثقافات مختلفة ، وشمرت آرشر بأن انتماءها للفرب حولها الحق في امتلاك الصورة دون مخاوف من مواجهة اتهام بالسطو على ممتلكات الآخرين الثقافية^(٧) . حملت الصورة إشارات مختارة بمنابة عن أدلايد وأستراليا وحملت أيضا صور الشخصيات تمثل ديانات أخرى في الخلفية^(٨) .

بعد ظهور الصورة وفي منتصف انتخابات عامة ساخنة أثار الملق غضب الكنيسة الأرثوذكسية اليونانية بحجة أنها دنست أيقونة تتمتع بمكانة مقدسة أو على الأقل أخرجتها من سياقها .

ركز النزاع على الطبيعة المقدسة للأيقونات ، فالمعروف أن الصلوات تقام عند كل ضربة فرشاة فتتحول الصور إلى صور مقدسة وليست مجرد صور للزينة . واعترضت الكنيسة الأرثوذكسية اليونانية أيضا على إزالة يسوع الطفل من الصورة وخاصة استبداله بآلة موسيقية . وساد شعور بأن استبدال الطفل بآلة موسيقية ، وخاصة هذه الآلة لارتباطها بالموسيقى الشعبية ، سخرية من الكنيسة

وامتلا مكتب المهرجان بخطابات (كثير منها من طلاب المدارس منسوخة من خطاب واحد) وركزت وسائل الإعلام على هذه القضية لعدة أسابيع . وانضم مسئولون كنسيون من طوائف أخرى لهذه الحملة الفاضية^(١) . وهددت بعض الجهات التى شعرت بالإهانة باللجوء إلى العنف ضد موظفى المهرجان (AN 5 b 1997) ، بالإضافة إلى تحميم الزجاج الذى توضع الصورة داخله .

(Harris 1997 a : 23)

غير أن هذه التهديدات لم تنفذ . الجهة الأخرى التى رغبت فى مهاجمة المعلق والمهرجان وأرشر وسجل الحكومة الليبرالية الحافل بالبيثقافية هى حزب العمل وخاصة ساسة الحزب الذين يشغلون مقاعد هامشية لها شعبية واسعة تتألف من الاستراليين ذوى الأصول اليونانية . أصبح المعلق بسرعة قضية انتخابية . وفى إحدى حلقات محطة ضيوف على الهواء حث مايكل أتكينسون- المدعى العام فى حكومة الظل والمتحدث باسم المعارضة للشؤون المرقية والبيثقافية- الاستراليين الجنوبيين على مقاطعة المهرجان وعلى تسجيل غضبهم . (AA 1997 5) ورفضت وزيرة الفنون دى ليدلو الانحناء للضغوط داخل حزبيها بإزالة الصورة.

واستخدمت محطة ضيوف على الهواء هذا الجدل الدائر فى تشويه صورة آرشر والمرأة الأخرى والتين ارتبط اسمهما بالمعلق وأجرت محطة أخرى مسابقة معلقات بها اقتراحات متكررة بوضع معلقات تحتوى على صور مهينة لآرشر وليدلو ووزيرة الفنون . تزامن ظهور المعلق مع عرض فقرة سحاق شاركت فيها

آرشر على التلفزيون تحمل عنوان " الهاربة " . ميول آرشر الجنسية كانت سببا آخر لمهاجمة البوستر مما دفع المحطة الإذاعية إلى الدعوة لتصميم معلق يحمل عنوان " سحاقيات بعض الوقت" لتقديمه كمعلق بديل .

(5 b 1997 DN)

وتم الوصول إلى حل وسط مع أكثر القطاعات تضررا . فقد اجتمع أسقف الكنيسة الأرثوذكسية اليونانية مع مدير عام المهرجان نيكولاس هيوارد ورئيس مجلس مهرجان أديلاند الدكتور إيد تويدل للوصول إلى رأى جماعى وبسبب الطبيعة الأبوية للكنيسة قررت إدارة المهرجان (بموافقة آرشر وفى ظل الظروف الراهنة) أنه فى مصلحة الجميع ألا تحضر آرشر الاجتماع الرامى إلى الوصول لحل وسط . رفض المهرجان طلب الكنيسة بسحب المعلق ولكنه وافق على عدم لصقه فى المدينة وعلى عدم استخدامه كوسيلة من وسائل الدعاية للمهرجان حتى فى الكتيب الخاص بالمهرجان . وتم الاتفاق على أن يظل المعلق معروضا للبيع (ولا يوزع مجانا) فى شكل معلقات أو لافتات على شكل حرف T واستمر برنامج المهرجان دون أى تأثير بما جرى .

وإذا ما وضع عدد المشاركين فى الجدل فى الحساب ، لا عجب أن نجد جدليات متعددة ومتنافسة مع بعضها البعض بما فى ذلك الحركة النسوية والتنوع الثقافى وما بعد الحداثة . ربما كان أكبر هذه الجدليات المتضاربة هو مكان ما بعد الحداثة فى المناقشات التى دارت مع الكنيسة الأرثوذكسية اليونانية التقليدية . وعلى عكس ابتداع الأيقونات لم تكن هناك طقوس تم

تمثيلها في التمثيل الدنيوي الذي أصبح معلقا . وكان يجب أن يجعل غياب القداسة المعلق مقبولا في عيون الكنيسة الأرثوذكسية اليونانية ولكن الكنيسة رفضت هذه الحجة . ورفضت الكنيسة أيضا قبول حجة آرشر بأن ما بعد الحداثة حولتها حق اختيار الصور المناسبة من التقاليد الثقافية الغربية . بالنسبة إلى البعض عملت آرشر في أسوأ تقاليد ما بعد الحداثة والحركة النسوية الغربية متجاهلة أية حقوق نشر ثقافية تتعلق بصورة مريم . هذا النزاع بين ما بعد الحداثة ومشاعر ما قبل الحداثة لا يجد حلا وسطا ^(١٠) .

المناظير المختلفة للتنوع الثقافي وكيفية ضمان الحساسية الثقافية في بيئة متعددة الثقافات قد توحى بأهمية إجراء مشاورات بين الجماعات العرقية ، بما فيها طلب إذن باستخدام صورة من جماعة أخرى . ولكن هل يجب التعرف على أصالة ثقافية ما بهذه الطريقة في كل مناسبة ؟ لم تتشاور آرشر مع الكنيسة الأرثوذكسية اليونانية في مراحل تصميم المعلق لها أسباب التالية كما تقول :

بادئ ذي بدء اخترت الصورة من كتاب للأيقونات البلغارية . لم أجد ما جعلني أحس بأنني يجب أن أتحدث للكنيسة الأرثوذكسية اليونانية . وحتى لو وجدت هذا لربما تحدثت لأناس آخرين . فهذه الكنيسة منقسمة في أستراليا . أحد الجانبين لم يثر أية مشاكل على الإطلاق كان من الممكن أن أسأل ألف سؤال ... وربما جرحت مشاعر شخص ما أو جماعة ما لأنه في مثل هذا المجتمع المتنوع العناصر من المستحيل أن تعرف مشاعر من ستجرح .

(١١) (مراسلات شخصية مع المؤلفين ١٩ يناير ١٩٩٩)

فضلت آرشر تبني اتجاه رجعى في النزاعات التي تميز حتما مجتمعا بيثقافيا، وتقول في مقابلة أجريت معها عام ١٩٩٨ " سوف يرتكب الناس في

النهاية أخطاء ، ولذلك فالذى استمر فى التركيز عليه هو كيفية حل النزاع الحتمى " .

يثير الجدل الذى دار حول المعلق قضائيا أكبر حول ما إذا كانت الثقافة نفسها يمكن أن تحفظ كحقوق . بينما زعمت آرشر أنها اتخذت موقفا هدفه حل النزاع أصر الآخرون على أن الثقافة " مملوكة " لمن كونها . ورجع كثير ممن تفاعلوا مع قضية المعلق إلى الفتوى التى صدرت ضد سلمان رشدى كمثال على ما كان يمكن أن يحدث لآرشر لو كانت استخدمت صورة إسلامية . الخطر الكامن فى هذا المثال رجع إلى الطوائف المحافظة فى الدين الإسلامى ولكنه كان موجها ناحية آرشر نفسها وسياستها ونوعها وميولها الجنسية . واختارت مناقشات عديدة أخرى المقارنة بين الجدل الذى دار حول معلق آرشر وما كان يمكن أن يحدث لها لو كانت قد اختارت قدسا أبوريجينيا بدلا من صورة البتول مريم . ورغم أن الأبورجين لا يزالون يستخدمون فى ترويج السياحة الاسترالية قال كثيرون إنه لو كانت الصورة أبوريجينية لسحبت هذا الرأى المضلل الذى يفترض أن الحساسيات الثقافية فى الأبوريجينية والمسيحية متبادلة . الصلات بين النظم الثقافية والروحانية وآليات الوصول والسيطرة محفوفة بالصعاب . ومن بين الأسئلة المثارة هو ما إذا كان شخص أو جماعة بإمكانه السيطرة على حقوق الثقافة ، وكم يتبقى من المعارف المرتبطة بالثقافة فى متناول العامة وكم منها خاص ؟

ثقافات سكان أصليين متنوعة حول العالم وراغبة فى الحفاظ على سيطرتها على دينها ومعارفها السرية ... الخ تتحول إلى قوانين حقوق نشر لضمان خروج

ما تبقى من معارف هذه الثقافة أو تلك إلى متناول العامة . بينما يتعاطف مايكل براون مع أهداف ثقافات السكان الأصليين فإنه يشير إلى هذه المشاكل برده التالي :

رغم أن هذا المنطق المستخدم لحماية الثقافة يبدو معقولا للوهلة الأولى ، بعد تفكير يبدأ المرء في التساؤل إلى أين يمكن أن يذهب بنا الحظر القانوني "للتفتيه" الديني أو تدنيس المقدسات ، هل سيتمريض المواطنون للمقويات المدنية والجنائية إذا ما تَقَهَمُوا " أى " رموز دينية ؟ هل سيتمريض السكان الأصليون أنفسهم لفرامات أو الاعتقال كمعاملة بالمثل إذا استخدموا صورا مسيحية لأغراض تخصهم ؟

(Brown 1998 : 199)

اعترضت الكنيسة الأرثوذكسية اليونانية بالتأكيد على هذا النوع من استخدام رموزها الدينية المسيحية . ولكن هذه الكنيسة ليست في نفس موقف الثقافات الأيورجينية ، ذلك أن رموزها ليست مهددة بخطر التسلية بنفس الطريقة التي تظهر بها الرموز الأيورجينية على الفانلات لترويج النشاط الاسترالي في الخارج . الكنيسة الأرثوذكسية جزء من نموذج ثقافي غربي ولكنها أقلية في استراليا . فهل هي مؤهلة لأن تكون ثقافة ينبغي حمايتها بنفس الطريقة التي تبذل بها محاولات لحماية الثقافات الأيورجينية ؟ يصبر براون على أن الأجندات المركبة في هذا النقاش تزيد القضايا غموضا بدلا من توضيحها . علاوة على ذلك ليست هذه الخطابات المختلفة عن الثقافة والجماليات متساوية، غير أن حملة الانتخابات السياسية نشرت " تنوعا ثقافيا " بطريقة أخلاقية

فاقت بها مكان الأخلاقيات . تبنى التنوع الثقافى وظليفة تنظيمية فى الجدل لأن رجالات السياسة والكنيسة والفنانين خافوا من أن يتهموا بعدم الحساسية الثقافية أو بالتمييز بسبب إمكانية وجود مضامين اجتماعية ومالية . لم يكن هؤلاء يحتفلون بالتنوع الثقافى لأنه هدف اجتماعى ذو قيمة .

واصلت جدليات التنوع الثقافى الاصطدام بالآخرين بما فى ذلك الجدليات النسوية والتي كانت تواجه خطر الإهمال رغم أن المعلق كان يحمل صورة امرأة . جاءت بعض الصعوبة من الآراء المتضاربة حول الأدوار المختلفة التى تلعبها كما يظن الناس السيدة مريم البتول بل النساء كافة ضمنا . كثير من أعضاء الكنيسة الأورثوذكسية اليونانية شعروا بالإحباط بسبب سحب الطفل يسوع من أحضان الأم مريم . بالنسبة إليهم ما مريم إلا أم الإله ، فهى ليست " امرأة " فحسب . سحب الطفل من الصورة يمنح للمرأة الذاتية ، ويوحى بأنها خلقة فى ذاتها ، وأنها موجودة ومستقلة عن الطفل . وهذا السحب يحول الانتباه من الأم إلى امرأة مستقلة ويرفض وضعها فى المرتبة الثانية بعد الطفل يسوع . تعديل الصورة من صورة أم تحقق ذاتها من خلال أمومتها إلى امرأة تحقق سعادتها من خلال التعبير عن الذات من خلال آلة موسيقية شعبية يوحى بوجود نظام مختلف للتعبير عن الرغبة .

الآلة التى تمزقها العذراء تعطى ارتباطا مختلفا بالرغبة الجنسية وبغربة متضاربة . استخدام الأكورديون ينشئ ديناميكية مختلفة عن الساكسوفون

وغيرها من آلات النفخ التى تحمل مغزى جنسيا عند الناس والآلات الوترية المرتبطة بالجسد النسائى . قراءة الأكورديون أصعب من حيث تحديد النوع ذكر أو أنثى مما يزيد فرصة قراءة الرغبة فى الملق على أنها تضارب جنسى . إذا جاز للمرء أن يربط الأكورديون بأحد النوعين من المرجح أن يكون مؤنثا لأن هذه الآلة تعمل على فضاء مفلق ينفتح وينغلق . وبالتالي يمكن تشبيه هذه الآلة بالأعضاء التناسلية للمرأة لا للرجل .

هذه الصورة ، التى تعبر عن استقلال المرأة وذاتيتها ورغبتها ، انتزعت من سيطرة آرشر عليها بمجرد إثارة الجدل . تم فصل الملق عن مرجعه فى المهرجان خاصة حين قرر مسئولون كنسيون من طوائف مختلفة " تقييم " الصورة ليقرروا ما إذا كانت الصورة تنتهك قوانين الدين والذوق .

أدان قادة الكنيسة الرجال فى أديلايد الصورة ووصفوها بأنها غير لائقة (مراسلات شخصية للمؤلفين ، ١٩ يناير ١٩٩٩) . واكتشفت آرشر أن ما كانت تعتقد أنه شأن نسائى هو فى الواقع خاضع لسيطرة النساء وهذه صدمة كبيرة للنظام أن يستمر ذلك فى الحدوث حتى الآن . نحن نعلم أن ذلك يحدث فى أفغانستان وفى عدد كبير من الأماكن الأخرى ولكننا نشعر بالأمان " (مقابلة عام ١٩٩٨) . صادر الجدل الذى ثار حول الملق الطبيعة النسوية للصورة . بالنسبة للنواب المسيطرين على الجدل حجب التنوع الثقافى (المرتبط ارتباطا وثيقا برغبة السياسيين تهدئة الممثلين الأبويين لثقافات الأقلية خلال الحملة

لانتخابية) الحركة النسوية والجماليات معا . القوة التنظيمية للثقافة (فى شكلها المختزل للتنوع الثقافى) حلت محل المزج المعقد لسياسة الهوية ، والمواقف الذاتية المركبة ، والتبادل البيثقافى .

فى كل واحد من أمثلتنا جاء استقلال ذاتية المرأة فى المرتبة الثانية فى النزاعات الدائرة فى سياق ثقافى داخل سوق الفنون والترفيه الدولى . وفى محاولة لتطويق جوانب السوق هذه والتي تتدخل فى الجماليات وذاتية النسوية تحولت نساء كثيرات إلى منظمات دولية للمرأة توفر ساحات أقل انفتاحا وتقوم على الاستهلاك لإنتاج الفن المسرحى وتوزيعه .

هناك أنواع أخرى عديدة من الملتقيات خارج شبكة أسواق الفنون الدولية ومهرجانانات الفنون من بينها المؤتمر الدولى لكاتبات المسرح ومشروع مجدالينا . قد يبدو هذا الاتجاه الانفصالى خطوة متشددة غير أن المشتركات فى هذا الاتجاه وجدت هذه الملتقيات منتديات مثمرة للمروض النسائية البيثقافية . يعقد المؤتمر الدولى لكاتبات المسرح جلساته كل ثلاث سنوات منذ عام ١٩٨٨ لتقديم ومناقشة ومشاهدة عروض نسائية بيثقافية . ومنذ بدأ المؤتمر فى بافالو بمدينة نيويورك عقد فى تورنتو وأديلايد وجالوى وأنتج عرضا مشتركا بوسائل تقليدية . كون المؤتمر شبكة قوية من العاملات فى مجال المسرح ويعد فرصة للممثلات ليشاهدن ويتعلمن ويتفاعلن مع ممثلات من عدد متنام من الدول الأخرى . بدأ مشروع مجدالينا عام ١٩٨٦ فى ويلز حين التقى ٣٨ ممارسة مسرحية من ١٥

دولة لوضع هيكل من شأنه الاستمرار فى توليد أعمال جديدة وتميز مهاراتهم نظمت مهرجانات وورش عمل مجدالينا سنوية فى ويلز وإيطاليا والدنمرك وألمانيا وإنجلترا وبولندا وبيرو وكولومبيا وأوروغواى والنرويج وبلجيكا وفى عام ١٩٩٩ فى نيوزيلندا . تصف سوزان باسنيه مشروع مجدالينا بأنه " منتدى لإثارة موضوعات تخص المرأة ورغم أن النساء قد تشترك فى إيمان عام بقيمة عمل المرأة فى المسرح فإن مساحة اتفاقهن على غير ذلك من الموضوعات ضيقة جداً".

(Bassnet 1989 : 6)

يبتدئ مشروع مجدالينا مشروعات مشتركة بيثاقية وعبر الثقافات على أمل أن يؤثر ذلك على مجتمع المسرح الدولى . من المرجح أن يسير التأثير فى الاتجاه المضاد : فقد تقلص تمويل مشروع مجدالينا ، وبدون رعاية الشركات له من غير المحتمل أن يواصل دعمه لعروض المهرجانات الدولية .

أولئك الممثلون الذين يجيدون لعبة سوق الفنون الدولية قد يتيسر لهم أكثر من غيرهم الحصول على التمويل أكثر مما يتيسر لمشروع مجدالينا ، ولكن هناك بعض النواقص منها آثار إبراز أهمية الثقافة والعروض الذاتية النسوية بالإضافة إلى آثار منازعة الأهمية. وقد حاول الممثلون فى جميع خطوات هذه الدراسة إدارة تمثيلاتهم للذاتية النسوية والثقافية . ومع ذلك حين يمثلن فى العالم البيثاقى يواجهن مجموعة متنوعة من اللوائح فى سوق العروض الدولية تنص على قواعد محدودة ومتسقة تخص الثقافة والنوع والجماليات . عروض

الجسد العارى ، خاصة، حين تحاول تخريب تجانس الذاتية التى تحفظها النظم الاجتماعية الأبوية للنساء على خشبة المسرح وخارجها ، ولكن المصادرة غالباً هى مصير تمثيل عروض الجسد العارى للإمكانيات المتاحة للجسد النسائى العارى وللنساء بصفة عامة . وبينما يواجه الرجال الذين يمثلون فى السوق الدولية تحديات كثيرة للتنوع الثقافى والاستقلالية فإن النساء اللاتى يمثلن فى السوق البيثقافية يواجهن مشكلة إعادة تشكيل أعمالهن لتتفق مع الافتراضات القائمة حول تأطير وتسويق وتوزيع الجسد التمثيلى للنساء .

الخاتمة

استعرضت هذه الدراسة للمعرض النسائية البيثقافية القرن العشرين من الترجمة اليابانية الأولى لمسرحية " بيت الدمية " عام ١٩٠١ وحتى مهرجان أديلايد للفنون عام ١٩٩٨ . وانعكس فى هذه المعارض البيثقافية الوقائع المعاشة للنساء عند إعادة نشر هذه الوقائع من خلال الأيديولوجيات السياسية المتنوعة ونظم العقيدة . تجولنا فى أنحاء القارات الست لرصد المقابلات الثقافية فى أفريقيا والأمريكتين وأوروبا وآسيا والشرق الأوسط وأستراليا . ولنختتم هذه الدراسة سوف نمزق الخطوط الرئيسية التى ظلت تجرى فى هذه الدراسة من بينها التأكيد على السياسة والجماليات والإرسال من خلال عرض فضاءات الهوية ذات الخصوصية الثقافية ، والجسد النسائى المفضل جنسيا فى المعارض ، وتسليح هذا الجسد داخل سوق الفنون العالمية .

السياسة

مستقبل المعارض النسائية البيثقافى جمالى وسياسى فى آن واحد . عادت هذه الدراسة بشكل متكرر إلى أسئلة سياسية لا تعكس فقط مواقف ذاتية لنا بوصفنا أكاديميتين غربيّتين أو ممارستين ولكنها تعكس أيضا طبيعة العمل البيثقافى الذى يؤكد تحليلنا . من خلال هذه الأعمال لمسنا بعض النزاعات السياسية الرئيسية للقرن العشرين ، ألا وهى حركات تحرير المرأة فى السنوات الأولى من القرن العشرين ، والثورة الصينية ، ومكانة المرأة فى الجمهورية

الإسلامية الإيرانية ، وكفاح المرأة في الأرجنتين خلال الحرب القذرة في عقدى السبعينيات والثمانينيات ، وحقوق السكان الأصليين في تقرير مصيرها وفي امتلاك تراث أجدادهم ، والبركان الذى ثار في أفريقيا في أعقاب الاستقلال عن الاستعمار ، والإتجار في أجساد النساء . في المقدمة أشرنا إلى أن الجماليات هيمنت على تحليلات مشروعات المسرح البيثقافى القائمة على أساس غريب ، بينما تؤكد القواعد السياسية على العروض البيثقافية للنساء لا على العروض البيثقافية التى تناقش قضايا المرأة ، وجدنا أنه من غير الممكن فصل المضمون السياسى لهذا العمل عن الأبعاد الجمالية . تدخل كثير من العروض التى درسناها في إطار " المسرح من أجل التغيير الاجتماعى " . بالنسبة إلى الفنانين المبدعين يبدو أن الحافز الرئيسى هو قطع علاقات القوة القائمة . ورغم إغراء تجاهل نوايا الفنانين تحدى الهياكل الأسرية الأبوية والنضال من أجل المساواة في نظر الدولة والتأكيد على حقوق النساء (سواء أكن محتلات أم تمت إزاحتهم أم كن أحرارا) الراضخات تحت نير التقاليد . وحتى في أنشطة الفنانين البيثقافية داخل أسواق الفنون التمثيلية العالمية ، زعم هؤلاء الفنانون أن للمرأة الحق في التحكم في ميلها الجنسي وفي تمثيل جسدها النسائى .

لقد حاولنا تجنب الميل نحو عولة النسوية الغربية ولكن دراستنا تشير إلى أن عملية إبداع أحد العروض التى تركز على الوقائع المعاشة تشتمل على وعى بأن الفروق بين الجنسين منتظمة دائما في أنظمة القوة التى تميز الرجال . وكل نظام له خصوصية ثقافية ولكن العروض البيثقافية التى درسناها تمنح للفنانات والمشاهدات فرصة التحرك إلى ما وراء هيمنة أطرها الثقافية وإلى التشكيك

فى الأبنية النوعية التى تربطهن . الآلية المهمة فى العملية هى خلق فضاءات هوية جديدة .

فضاءات الهوية

قلنا إن الثقافة ليست تصورا معزولا . أو علامة فارغة ؛ بل هى الطريقة التى نبنى بها إحساسنا بالذات وبالأخرين . ويعيد العرض البيثقاوى بذلك ويشكل مستمر التفاوض حول هذه العلاقة . فهناك سلسلة فى هذه العملية يرى أحد طرفيها المواقف الثابتة مواقف مادية ملموسة من خلال إطلاق موجة تصنيفية عرقية ، والآخر يرى تمازج العناصر المتنوعة لخلق فضاءات هوية جديدة . تتوقف الطبيعة الدقيقة لهذه المفاوضات على السياق الاجتماعى للعرض ، وخلق العناصر الثقافية داخل العرض ، وعلاقة القوة الكامنة بين الثقافات الملتحمة فى المقابلة .

فى الفصل الأول أشرنا إلى أن العروض البيثقافية للنصوص المستوردة مكنت الجماهير من إضافة فضاءات هوية جديدة لسجل الهويات المركبة والذى تشكلت منه الذاتية . نظرنا فى هذه الديناميكية وبحثناها فى علاقتها بمسرحية " بيت الدمية " ومسرحية " أنتيجون " وبينما جاذبية هاتين المسرحيتين للفنانين والجماهير الذين واجهوا الهزات الاجتماعية التى صاحبت الحداثة والاضطراب السياسى المرتبط بمعارضة الدول الشمولية . وميزنا بين وظائف هذين النصين فى الثقافات المضيفة فى الدائرتين العامة والخاصة واستكشفنا تركيب فضاءات الهوية التى تم خلقها وتبادلها من خلال ترجمات النصين . تدفق موضوع الذاتية

إلى تحليل نقل مكان الطقوس فى الفصل الثانى . وقلنا إن هذه الطقوس البيثقافية بيعت فى مجتمع رأسمالى يعيش عهد ما بعد الثورة الصناعية كسلعة لمد النقص فى الروحانيات وكرمز يتم عليه بناء هوية وطنية متكاملة . وتم ترجيح كفة علاقات القوة الكامنة تحت هذه التبادلات لصالح المستهلكين ، مالت المروض إلى تحويل المواقف الذاتية للجمهور والتركيبات الخيالية للتفوق إلى شئ مادى بدلا من جعلها حافزا لتغيير المفاهيم .

كانت فضاءات الهوية أيضا موضوع المقابلات البيثقافية التى هيمنت على الفصلين التاليين ، ولكن التبادلات كانت أكثر تعقيدا من الناحية التركيبية . فقدان الفضاء الذى مرت به الذات بعد التحرر من الاستعمار كان وراء تحليلنا لنصوص عروض كتبها مسرحيون أفارقة . تواجدت هذه المقابلات البيثقافية داخل خيال الكتاب المسرحيين وفى تصورات الجماهير ، وكان فضاؤها المتصور هو المنفى والمهجرين المعائدين إلى ديارهم . وفى كل حالة كانت هذه المسرحيات تتطوى على ازدواجية للوقائع الثقافية . وتمخضت طبيعة عهد ما بعد الاستعمار لهذا المزج الثقافى عن خلق مواقف ذاتية مركبة تمكس تضارب مواقف الكتاب المسرحيين وجماهيرهم إزاء تراثهم الثقافى . من مقابلات الثقافات فى الفضاء انتقلنا إلى لقاءات فى الجسد ، مروراً بالتصنيفات التى أعادت التأكيد على الجمهور بتسليع الاختلاف الثقافى ، إلى استكشاف هويات ثقافية وأخيرا إلى الأجساد التمثيلية البدوية التى تبدأ فى تقويض هويات الأجناس البشرية وهويات النوع الثابتة .

وبذلك بدأ موضوعنا الخاص بالذاتية بـحيازة النساء لذاتية منطقية مرتبطة بالحدثة ومُعَرَّفة على أنها حرية ذاتية حيث إنها عرضت في مجموعة متنوعة من السياقات الثقافية والنظم السياسية . بعد ذلك انتقل موضوعنا إلى النقص الخيالي في نفس الموضوع المنطقي للحدثة ومحاولات سوق ما بعد الحدثة ملء هذا الفراغ بتعبئة وتسويق المروض الطقسية . وبحثنا في الضياع الفضائي لذات ما بعد الإستعمار في المصطلحات الرمزية والمجازية والحرفية . وأخيرا ومن خلال جسد الممثل عانقت هذه الدراسة ذاتا بدونه " لا تتخذ أبداً وبشكل كامل حدود مواطن واحد أو هوية ثابتة " .

(Braidotti 1994 : 36)

ويتأكد الملاقة المتداخلة بين الذات والمرض البيثقافي ، وحاولنا تمييز نموذج ديناميكي للثقافة يصور إحساس الذات بأنه دائم التحول والانتقال دون أن ينكر أبداً الجسد المفضل جنسياً .

الجسد النسائي

يكمن الواقع الجسدي للجسد التمثيلي النسائي في مركز هذه الدراسة وكان الدافع وراء الكثير من الأسئلة البحثية : هل يستطيع هذا الجسد عبور الثقافات؟ كيف يتم شراؤه وبيعه ؟ من يتحكم في تمثيله ؟ أي الحقوق الثقافية التراثية يملك ؟ على المستوى الجمالي الواقع الجسدي للجسد النسائي على الأبنية الرمزية . وفي كثير من المروض التي بحثناها ، تتم ترجمة هذا الجسد

المفاضل جنسيا إلى " صورة نسائية أو رمز نسائي " تقول جيسيك بنجامين (١٩٨٦ : ٨٢) إن بإمكانه " معادلة احتكار رمز الرجل في تمثيل الرغبة ؛ وفي تحليلها للرغبة النسائية توضح أن أقرب صورة للنشاط النسائي هي الأمومة والخصوبة . ولكن الأم لا يتم التعبير ثقافيا عنها على أنها ذات جنسية ترغب في شئ لنفسها ، بل على النقيض .

(المرجع السابق ص ٨٢)

ولكن في هذه الدراسة ركزنا بشكل متكرر على شخصية أمومية ترغب في " شئ ما لنفسها " . وكانت هذه الشخصية حاضرة في المشهد الأخير لكل الترجمات والمعالجات مسرحية " بيت الدمية " ، وكانت حاضرة في مسرحية " أنتيجون الغاضبة " من خلال الرابطة بين شخصية أنتيجونا و " أمهات ميدان دى مايو " . السلبية الأمومية لا تنطبق على أمهات الأرجنتين هؤلاء . فهن يملن على حافة القانون ، وينشرن حساسيات نسائية مقبولة مع تحدى الهرم السياسى بتصرفاتهن .

تخلق أمهات " ميدان دى مايو " ذاتهن الأمومية الراضية في ثقافة مشبعة بروح المذراء مريم ، تماما مثل معلق آرشر ، فلم يعد لهن أبناء يحملنهم بين ذراعيهن . وفي مكانهن تحمل الأمهات آثارا ترمز للأمل والأسى ؛ وفي المقابل تحمل عذراء آرشر آلة الأكورديون كناية عن السرور والإبداع وتقدير الذات عند الفنانة . في معلق آرشر تتضح إمكانية الرغبة الأمومية لدرجة باتت معها عرضة للمصادرة .

غير أن الرمزية في هذه الدراسة ليست مرتبطة بالأمومة فقط بل تمتد لتشمل مجموعة متنوعة من الرموز المرتبطة بالفضاء الخالي داخل الجسد النسائي كما اتضح ذلك في عرض آتى سبرنكل وفي حقيبة سفر الجدة في مسرحية " هل رأيت زنديل " ٩ . وإذا مشينا وراء تأكيد جيسिका بنجامين على الرغبة النسائية " قوة مقعمة بأصالة الرغبة الداخلية " وأن " كل ما هو نسائي بالتجربة هو ارتباط الرغبة في الفضاء ، ويمكن داخل الذات ، يمكن أن تخرج منه هذه القوة " . (المرجع السابق ص٩٧) ، ثم تخلق هذه الرابطة بالفضاء الداخلى أصداء أكثر انفتاحا وقوة في مناقشاتنا " للكونا " التى هى فضاء خلاق ومتجدد فى الفصل الثالث ، وفى مناقشاتنا للمرض الطبقي فى الفصل الثانى . دور الشامان أو " مودانج " فى كوريا ينظر إليه كبديل للمكانة الثانوية للمرأة فى الهيكل العائلى التقليدى الذى يرأس فيه الأب الأسرة ، والفضاء الداخلى النسائي بقدرته على احتواء الروح الإنسانية هو القادر على اجتذاب الآلهة ، ذلك بدخول هذا الفضاء تمتلك الآلهة الجسد الإنسانى . ومن هنا يمكن القول إن قوة " المودانج " تتبع من الفضاء الداخلى داخل الجسد النسائي .

تؤكد بنجامين (المرجع السابق ص٩٦) أن " هذه التجربة الخاصة بالفضاء الداخلى مرتبطة بدورها بالفضاء القائم بين الذات والآخر أى البيئة المحتوية والتجربة الانتقالية " . ويربط مفهوم الرغبة النسائية لإدراكات الفضاء الداخلى وبفضاها تحول نظرية بنجامين عنصرا رمزيا وجدنا أنه ذو مغزى بالنسبة للمرض النسائي البهثقاى إلى تمثيل لا للرغبة النسائية فحسب ولكن أيضا لتداخل الذات . ورغم إغراء تشابك المسائل المتفككة فى الخاتمة ، فإننا لا ننوى

تقليص تنوع ونطاق العمل الذى حللناه ليصبح نموذجاً واحداً ، فعمل مثل هذا إنما هو عمل اختزالى . ولكن ربما تكون الحالة هى أن الأبنية الرمزية فى مسرح النساء البيثقافى تعكس الجسد المفاضل جنسيا للفنان وولما بمسائل حتى لو كانت الطبيعة الدقيقة لهذه الأبنية الرمزية سيتم تحديدها دائما بشكل ثقافى .

التسليم

هناك توتر بين النموذج الديناميكي للثقافة والمجسد فى علاقة تداخل ذوات والتسليم الذى يحدث حين تسلم الثقافات داخل المرض . فالارتباط بين الفنانين وجمهورهم لا يغلو أبداً من سياق اجتماعى وتاريخى عرض ، وقد التفتنا بصفة خاصة إلى توزيع وتسويق وتسليم الثقافة لأنها تتعلق بالمرض البيثقافية المعاصرة . وبطرق كثيرة أثبت فصلنا الأخير الجانب الأكثر إثارة لهذه الدراسة ، لأنه يتناول وقائع شبكات التوزيع الدولية لأسواق العروض ، ولكن عمليات التسليم هذه كانت موجودة دائماً فى جميع أنحاء هذه الدراسة . وكانت عمليات سوق ما بعد الحداثة أساسية فى بحث نقل أماكن الطقوس ، مما بين أن الكورى كمشهد محبوب من الخارج . ووفق نقدنا للأجساد البيثقافية أثر مهرجانات الفنون الدولية على توزيع نوع معين من الأعمال ألا وهو رقصة البوته ، وكذلك أهمية هذه المهرجانات فى تطوير العروض التصنيفية التى تسلم الاختلاف لجمهور متجانس ثقافياً .

تركت دائرة مهرجانات القرن العشرين أثرا مباشرا على إنتاج واستهلاك العروض البيثقافية ، ولكن على الرغم من توظيف أعداد متزايدة من النساء كإداريات ومبهرمجات فى هذه الشبكة هناك لا يزال رقابة مفروضة على الفنانات. وبينما ينتهى بحثنا للأجسام البيثقافية بنظرة على آليات الرغبة المسرحية التى تنشئها الأجساد التمثيلية النسائية فإن نفس هذه الأجساد تخضع للرقابة والتحكم فى السوق. ليس التمثيل نفسه هو القضية بل القضية هى الشخص الذى يحدد طبيعة التمثيل ويتحكم فى تسليمه . شبكات التوزيع البديلة موجودة بالفعل ، ولكن إذا كانت تعمل خارج التدفقات الرئيسية لرأس المال الرسمى أو الدولى فإنها تعمل بجهد تطوعى وتتأرجح بين أزمة تمويل وأخرى كما هو واضح من تاريخ " الماجدالينا " .

العمولة

بينما تتقلص القوى الاقتصادية للعمولة وتحول العالم إلى طبقات فإن خلق عرض يبتغاهى مسألة شديدة التعقيد . حتى مفهوم الهوية الثقافية محفوف بتعقيدات الهجرة والأصالة الثقافية و " التلمهيز المرقى " . والمسائل المتعلقة بالسطو الثقافى والاستيعاب التى اعتادت أن تشغل غرفات البروفة يتم استبدالها الآن بالبحث عن منهجية يمكن أن تحول تمثيلات الاختلاف الثقافى من أوصاف سطحية " لأوصاف عميقة " . وليس بإمكاننا تقديم حلول سهلة لهذه المشاكل ، ولكننا حاولنا استكشاف عدد من الإمكانيات والتناقضات التى قد تكون مفيدة لكل من الفنانين والمنظرين .

ومن الأرجح أن يرتبط العمل البيثقافى بأنماط الاستهلاك لا بمفاهيم مثالية للتبادل الثقافى . فوق الفنون العالمية تعبر الآن بالفعل الحدود الوطنية للوصول إلى مواطنين أثرياء مستعدين لشراء المنتج الثقافى . وفى مجال العروض المعاصرة تمد الروابط الدولية حافزا ضروريا للفنانين العاملين فى مجال العروض ولكنها يمكن أن تؤثر سلبا وتجفف الموارد القيمة من الإنتاج الثقافى المحلى .

أثر العولمة على الفنون التمثيلية لا يزال جارى تقييمه ؛ ولكن عملية التحول شديدة السرعة . ولا يزال هذا الكتاب واقفا على الحدود الثقافية والجنسية ولكن هذه الحدود آخذة فى التحول . هالتكنولوجيا الطبية تقوض الجسد المفاضل جنسيا ، ويماد أيضا رسم الحدود الثقافية ويماد تعريفها . فما كان ثابتا وغير قابل للنفاذ بات سائلا وقابلا للنفاذ . وفى مجال عروض النساء ينتقل التركيز إلى التجارب التى لم تعد فيها الثقافات ممثلة كجواهر ثابتة يجسدها الممثلون وتوضع جنباً إلى جنب . فهى الآن تتحرك بسرعة من خلال الأجسام التمثيلية . وقد لمسنا بإيجاز فن المسخ فى صلته بالجسد البدوى التمثيلى ، ولكن لا تزال هذه دراسة تجريبية محفوفة بالمشاكل التى تقدمها تجربة عميقة تعتمد على إدراكات ذاتية عالية . غير أن هذه الدراسة تقدم طريقة جديدة لقراءة "الأوصاف العميقة" للثقافة فى الجسد من خلال فحص تدفقات الطاقة التمثيلية . هذا الاتجاه المرتبط بالجماليات قد يساعد الفنانين المعينين بفك عقد التراثات الثقافية المتعددة ، والفنانين الذين تم تشكيل واقعهم الجسدى بفضاءات جغرافية وسياسية . وبالنسبة للجيل الأصغر من الفنانات اللاتى لا يحملن

جوازات سفر أو يحملان عددا كبيرا منها لم تعد الثقافة من خلال الملابس أو المرض التقليدي اختيارا . وآثار الإطارات مختلفة الثقافات على إبداع الأعمال المرضية الجديدة يجب استكشافها على مستوى أعمق لكشف العناصر الثقافية العميقة التي تحدثت عن زمن المرض ، والأبنية الدرامية ، والتعبير الشعوري والاتصال بين الممثل والجمهور ، وغيرها من الموضوعات . وقد تشمل هذه العملية وتتألف مادة ثقافية متنوعة في آن واحدة . وبالنسبة إلى الفنانين العاملين في هذا المجال يمكن أن يكون احتضان فضاء الهوية البدوية اختيارا جماليا وسياسيا . وإذا كانت هناك موجة ثابتة من العروض النسائية البيثاقية التي تمكنت من التفاوض حول تقلبات السوق ، نعتقد أنه سينبع من فنانين يشكل مراسهم المرضى " كورا " من الفضاءات الانتقالية غير المحددة التي تقع بين الحقائق الثقافية المؤكدة .

الهوامش

المقدمة : الثقافة والحركة النسوية والمسرح

١- مفهوم القرن التاسع عشر عن القومية ليس بالتأكيد منحسرا أمام العولمة وما بعد الحداثة أو أية خطابات معاصرة . ولكنه مع ذلك تراجع في الأهمية في السياقات المالية . هذا لا يوحي بأن العولمة قد أظهرت قوة متفوقة ولكن لأن العولمة تميل إلى ممارسة محلية الهويات الثقافية أو المريقة . وفي خلال ٢٠٠ عام مضت تشكلت الهوية الوطنية لأسباب سياسية أو اقتصادية بغض النظر عن الحدود الثقافية . ومع ذلك من الممكن للعولمة والقومية التعايش معا . أبا دوراي (1986 a : 296) يقول ذلك في تطويره " للمرات الخمس . ويبدو مع ذلك أن أبنية أبا دوراي محاولة في جزء منها لرأب الصدع بين الاتجاهين .

٢- بينما يعد اتجاه جيرتز إثنوغرافيا ومتملقا بالأجناس في الأساس من المفهد تماما لنا ولبحثنا في أنه يضع التحليل داخل الثقافة " الثقافة ليست قوة يمكن أن يمزى إليها أحداث اجتماعية وسلوكيات ومؤسسات أو عمليات . إنها سياق أو شئ يمكن وصفه بأنه مفهوم " (Greetz 1973 : 14) .

٣- هورنت البيثقافية بأنثروبولوجيا المسرح لأن يوجين باريا يشتغل في كليهما . رستم مشغول بأنثروبولوجيا المسرح التي أصبحت أحد أشكال " السياحة الثقافية " (١٩٩٣ : ٢٥) أو فرصة للممارسين والأكاديميين الغربيين أو أي منهما لزيارة الأماكن القريبة ويسجلوا عنها ملاحظاتهم .

٤- لمزيد من المعلومات عن آرتو وآرائه عن تكوين مزيج من الثقافات النظر (*Bharucha* 447 : 1993). وعن اهتمام بريخت بالأمراض الصينية والذي نشأ نتيجة مشاهدة فرقة مي لان فانج في موسكو عام ١٩٣٥ انظر *Alienation Effects in Chinese Actin* Collected in Willett 1978 : 91-9 .

٥- يقوم نموذج كارلسون في جزء منه على ثلاث مراحل قدمها جيمس ويرار .

٦- يكشف استنتاج بافيز عن كثافة الساعة الزجاجة عن ثقافة مزدوجة وبيثقافية : ثقافة قابلة للاستهلاك تقدم لقطاع من الجماهير ، أو حتى مجموعة مستهدفة من الطبقة المتوسطة المحافظة ، وهي ثقافة سهل الوصول إليها لا هي مثيرة للجدل ولا هي متشددة ، وتقدم أجوبة جاهزة للأسئلة الكبيرة ، وآراء فريسان حول التاريخ (*Cixous*) أو آراء تدخل السرور على المتلقين (*Monckine*)، وهي ثقافة تقدم الغاية المنشودة للتفاضل الثقافي تحت غطاء " ثقافة تقى بكل الأغراض ، أو هي المقابل ثقافة النخبة المتشددة وغير القابلة للاختزال وتضحي بالعرض المشهدي كي تعمل على المستوى الميكروسكوبي سرًا في الغالب ، ولا تكون إجاباتها أبدًا فورية وغالبًا ما تكون الإجابات غامضة .

٧- انظر (*Williams 1991*) للحصول على الرواية الكاملة " للمهاباراتا " .

٨- يرجع أصل " النو " إلى رقصات احتفالية دينية قديمة يقدس هن " النو " ، الذي شكله في القرن الرابع عشر كران أمي وابنه زي أمي ، المثل الفنية المعروفة باسم " زين " والتي تدعو إلى الانضباط والحد الأدنى واليوجيين (الجمال الفاضل أو الموحى) . النظرير

الكوميدي "لنو" هو " الكيوجين " ويمتد أنه قديم من القرنين السادس عشر والسابع عشر. ويرتبط " الكيوجين " المعروف بارتقاع صوته ومبالفته بالمروض الكوميدي القصيرة التي تقدم بين المسرحيات " لنو " . أما " الكابوكي " فهو مسرح الشعب ، وقد نشأ من رقصات امرأة تعرف باسم " أو كوني " في أوائل القرن السابع عشر . وقد عكس " الكابوكي " الحياة الحضرية المعاصرة . ويتكيف الكابوكي مع زمنه ، وفي ذلك يختلف عن " لنو " . ولمعرفة المزيد عن هذه الأشكال المسرحية وغيرها انظر (Ortolain 1990).

٩- يسارع باروشا في الاعتراف بأن الثقافات غير الغربية مسئولة عن العبث بسحر الشرق ، فالشرق يمكن صناعته أولا في الهند نفسها ثم ينقل إلى الخارج لإثبات صحة الألوان الأولى من الشرقية " ، وهي الألوان التي تتشكل في عملية تفكيك الشرقية في مكان آخر (Bharucha 1996 : 210) .

١٠- انظر (Bharucha 1993) للحصول على تحليل مفصل عن كيف أن التسليع كان وراء عمل بروك المعروف باسم " الماهاباراتا " .

١١- انظر الفصل الثاني للرجوع إلى نظرية متماسكة عن استقبال الطقوس في الثقافات الغربية . ويستكشف الفصل الخامس أيضا تسليع العرض والثقافة بعمق أكبر . من المهم تذكر أن ثقافات كثيرة ، كما يوضح هينزلي ، متورطة في تسليع نفسها . وفي تحليله للمعرض الدولي في شيكاغو عام ١٨٩٣ ، يلاحظ هينزلي أننا " حيثما نتنقل في العالم

نجد أولئك العالمين بيوطن السوق والفاهمين لحدود السلعة والمستعدين لتأصيل ثقافتهم بما لذلك " (Hinsley 1991 : 363).

١٢- يوضح استكشاف قصير (وعام) لطبيعة التبدل العرقي التي تعمل بها البيثاقية التي تم تأسيسها على هيكل الهوية ، وتشكيل الهوية ، وموقف الذات . ويمكن اقتفاء أثر الانتقاد الكبير للمسرح البيثاقى الحديث في انعدام الثقة بين الفاعل والمفعول به في التفكير الفريسي ، أو ما يسميه أدورنو وهورك هايمر " بالرشد الآلى " (: 1996 Gardiner 125) وما يصفه مارتين بابر بعلاقة الضمير " أنا " بالضمير " هو أو هي لغير العاقل " . تلك العلاقة التي تدل على موقف تواجه فيها النفس عالمًا خارجيًا من الأشياء ، وتتواصل لتعطى العالم شكلًا ومعنى وقيمة استخدام نفعية . ومن هنا فقط يكون للعالم مغزى من منظور الأنا المحتواة في الذات والمقصودة ويتم توجيه هذه العلاقة طبقًا لمفاهيم المؤسس سلفا ، (المرجع السابق) وفي مقابل هذه العلاقة التي تحول الآخر إلى شئ وتعطيه شيئًا وتحكم فيه ، يشير بابر إلى علاقة مختلفة تمام الاختلاف عن علاقة الضمير " أنا بالضمير أنتم للتعظيم " وفي هذه العلاقة " تدرك الذات أنها لا تستطيع تشكيل ذات ولا أن تكون الأنا مستقلة ولكن جزء من فئة " تقع في المنتصف " أو ما يسميه بابر أحيانًا " حالة ما بين البشر " (المرجع السابق) الفنانون الذين يعملون عبر الحدود الثقافية يسعون جهدهم ليزكروا الاختلاف التصوري بين العلاقتين ومن حسن حاله أن نموذج بابر ، كما يوضح إيمانويل ليفينز ، ينقذ سلامة الفنانين بالاستشهاد بالنفض الإبداعي كمثال على " أنا وأنتم للتعظيم " .

الشئ المعطى والذي أستطيع السيطرة عليه ينتمى لدائرة "هو أو هي لغير المائل". ولكن الطريقة المحددة التي يواجه بها الفنان الشئ في إبداع العمل الفنى ، قد يكون استجابة لطلب وبالتالي مقابلة . (Levinas 1989 : 70)

على الرغم من سخاء بابر ، من الصعب الجدل بأن علاقة الضمير أنا بالضمير "هو أو هي لغير المائل" لم تجد وجود داخل المسرح البيثقافى . وكان واحداً من الانتقادات الرئيسية الموجهة للممارسين الغربيين هو السهولة التي تناولوا بها الثقافات الأخرى ليحولوها إلى "نظام تصورى متعدد سلفاً " .

وسمى بابر نحو إيجاد أخلاقيات لتبادل الذوات يكمن فى قلب التناقض الذى يواجهه فنان المسرح . وفى سلسلة المروض البيثقافية تتميز التناقضات من ناحية بالتصليح الكامل للأخر على أنه ضمير "هو أو هي لغير المائل" من خلال تصليح الأفكار الثقافية من ناحية وبالوهم بوجود مقابلة مع الضمير "أنتم" للتمظيم مهنية على إحساس زائف بالانتمى الذى تتداخل فيه الذات الثابتة مع ما هو مألوف لتمييز الإحساس بالذات من ناحية أخرى . ويمكن تطبيق هذا النموذج النظرى على التجربة المسرحية من خلال علاقات متنوعة للفنان مع الثقافة الأخرى ، وعلاقة الفنان بالفنان ، والفنان بالجمهور ، والجمهور والفنان بالعمل الفنى الثقافى للأخر .

١٣- انظر الهامش رقم ١٢ لمزيد عن التجربة الذاتية للفنان .

الفصل الأول : المسارات القصصية : بيت الدمية وأنتيجون

١- نظمت إيلينور ماركس جلسة قراءة للمسرحية في لندن عام ١٨٨٦ ؛ وتحدثت إليكمندرا كولونتاى عن إلهام نورا في أوسلو عام ١٩٢٨ (*Templeton 1997*).

٢- انظر جوان فاييان (١٩٨٣) .

٣- كانت " ساتو " هي المطبوعة الرئيسية في نضال المرأة من أجل تحررها من الرجل . ظلت المطبوعة تصدر في الفترة بين ١٩١١ و ١٩١٦ ، وفي ست مناسبات صادرت الحكومة أعدادا على أساس أنها " تجافى الذوق العام " وأن لديها القصد في " تدمير النظام العائلي " . اشتملت هذه الأعداد على مقالات وقصص قصيرة تدافع عن الحب الحر ، والمساواة في البيت ، وأثارت كذلك موضوع الإجهاض (*Sato 1981 : 286*) .

٤- هذه القراءة المتعددة عكست ظهور الفنون كمجال جذاب لنساء ؛ وكانت الممثلات أيضا قد داودن الظهور حديثا على خشبة المسرح بعد غياب دام ٣٠٠ سنة (*Rodd 1991 : 165*).

٥- أول دراما منطوقة كانت مسرحية " رثى القرية الجديد " ، التي كتبها وأخرجها زانج بينشان انظر يان (١٩٩٢ : ٥٦) .

٦- قضية الزيجات المرتبة اجتماعيا كانت رأس الموضوعات الدائرة في الصين ن تماما كما كان الحال في اليابان قبل ذلك الوقت بسنوات . في الصحف التي تحررها نساء ، تعرضت تعاليم الكونفوشيوسية للهجوم من جديد ؛ فقد كتبت مقالات عن كيفية اختيار الزوج

زعمت فيها المحررات أن " الحضارة الغربية قد دخلت للصين الآن ! وأنه لم يمد من حق الآباء التدخل الآن " . (Croll 1978 : 89)

٧- اتهمت رابطات واتحادات النساء بالميلول الشيوعية وتم إغلاقها . وقد حل حزب " الجوميندائج " كل المنظمات الشعبية وأعدمت زعماءها . وقتل في السنوات التالية الوف من الناشطات (Croll 1978 : 151) .

٨- حكاياتنا عن عرض " نورا " لزيانج كينج مأخوذة عن المصادر المكتوبة باللغة الإنجليزية ، وفي حالة روكسين ويتكي وسيرتها تتسم المعلومات بدقة قابلة للنقاش (Ly Singko 1979) . محاولات لي جياو جياو ، مساعدنا الباحث في شنغهاي ، لاستعادة تمليكات مهمة على المرض من جانب الناقدين كوي وانكي وتانج نا أثبتت عدم نجاحها هذه الوثائق متعجزة في مكتبة شنغهاي في مجموعات أرشيفية لم تتح للجمهور بعد .

٩- من الطريف الإشارة إلى أنه بعد مرور ٣٠ عاما حين بدأت جيانج السيطرة على الفنون ، وخاصة أوبرا بكين النموذجية ، لم تكن البطلات اللاتي طلبتهن على خشبة المسرح متمرديات ، بل كن شخصيات التزمن بأراء المؤسسة السياسية (انظر Terrill 1984) .

١٠- اضطلع الشاه أي شخص حاول ممارضته مات ٥٠٠٠ شخص ونفى ٥٠ ألفا آخرين . ووظف جهاز المخابرات ٦٠ ألفا عميل ومرشد ، وقد عرف عن هذا الجهاز وحشية . كان يخرج من إيران سنويا ما يزيد على ملياري دولار سنويا خلال الفترة من ١٩٧٣ وحتى ١٩٨٧ ، نصف هذا المبلغ خرج بمعرفة أفراد أسرة بهلوي (: Hiro 1985) .

[95]

١١- هي أوائل التسعينيات كانت النساء محرومة من دخول ٩٧ مجال بحثي في الجامعات في

إيران (*Afshar 1996 : 203*).

١٢- لقراءة المزيد عن فرض الحجاب والإرهاب في المواسم الإسلامية خلال الثمانينيات

انظر (*Mernessi 1996*) .

١٣- في مراسلات خاصة مع المؤلفين (١٢ ، ٩٩) بخصوص استقبال الجمهور " لسارة "

في إيران يقول درويش مهرجى :

كانت المشاهدات الإيرانية منقسمات في الرأي ، نصفهم كائنصرا لقضايا المرأة
وتأسفن على النصف الأول من الفيلم وأيدن تمرد سارة . النصف الآخر ضم نساء
تقليديات لم يصدقن أن امرأة إيرانية يمكن أن تقدم على هذه التضحية لزوجها ولكن
وافقه على تمرد سارة . بصفة عامة كان معظم أفراد الجمهور من النساء ، وقد بكت
معظمهن خلال العرض والبعض الآخر تمايلن مع سارة .

١٤- يشير ستانيز إلى أن هيجل يستخدم أنتيجون سوفوكل لاختبار وتمثيل نماذج متنافسة

للنزاع الديني والعلماني في المجتمع بينما يجعل كيرك جارد من " أنتيجون " سابقة
ذات نهاية مفتوحة ويقول إن المجهود لديه قدر أكبر من القدرة على الشفاء (*Steiner*
1984 : 104) . كيرك جارد يستخدم أيضا شخصية أنتيجون لاستكشاف الذاتية
والحرية الذاتية ومشاكل الذاتية الهيجيلية ونحن ندين بالفضل للميتري بولس
للاحظته .

١٥- أنتيجون سارامبايت التي مثلت في جاكركا في مارس ١٩٩١ تبرز التطرف التخريبي النسائي في ثقافة الباتاك . وللحصول على وصف لهذا المرض انظر (*Sarumpaet* 1995) . قبض على الكاتبة نفسها عام ١٩٩٨ لارتكابها جرائم ضد الدولة (*Eisenstein* 1998).

١٦- عرضت أنتيجون سابا سينج في كولومبو عام ١٩٩٣ وتكتب هذه الكاتبة بلغتها السنهالية فقط وقد وهبت نفسها لإحياء الأشكال التقليدية للمسرح الشعبي التي تعكس مخاوف المجتمع السري لانكي المعاصر تسلط ساباسينج الضوء على العلاقة الماثلية لأنتيجون بدلا من تقديم كريوم في جناح معين (مثل القانون المدني) وقدمت أنتيجون بصفتها ممثلة لجناح آخر (القاتون الديني) . لمزيد من المعلومات عن هذا العرض انظر (*Subasinghe* 1997).

١٧- المرض الأصلي الذي قدم يوم ٢٤ سبتمبر ١٩٨٦ في معهد جوته في بوينس آيريس أخرجته لورا يوسيم وصممه بيتينا مورانيا راقصة المستيكا (*Feitlowitz* 1990 : 9). نسخة جامبارو من أنتيجون تستمير من التقاليد الأخرى أيضا ، ومن بينها سطور من أوفيليا في هاملت ومن إشارات إلى رويين داريو ، ووليام فوكتر ، وسورين كيرك جارد (*Gambaro* 1995 : 5).

١٨- ظاهرة " الاختفاء " أصبحت مظهرًا شائما من مظاهر انتهاك حقوق الإنسان . وقد دخلت اللغة بطرق عديدة ، فمثلا يمكن للمرء أن يتحدث عن المختفى أو المختفين ويمكن أن تصبح الكلمة فعلا أيضا الأمهات لا يشيرن إلى أبناهن أبداً بصفتهم مقتولين أو

موتيلو جثث ... الخ بل يستخدم دائما لفظة المختفين لأن الحكومة لم تعترف بقتلهم
أبدًا .

١٩- بينما قطع الرئيس كارتر كل المونيات والقروض حين علم عن الاختفاءات ، ولكن الرئيس
رونالد ريغان عدل عن هذا القرار حين وصل إلى الرئاسة . ترى معظم كبار الضباط
المسكرين في الولايات المتحدة أو على أيدي مدربين أمريكيين . كما استثمرت الشركات
الأمريكية متعددة الجنسيات أموالا طائلة في الأرجنتين ذلك الوقت (: *Taylor 1997* 110-11) .

٢٠- تجاهلت الحكومة الأمهات ستة أشهر بدموى أنهن نساء فاقدمات وعجائز وبالتالى ليس
بمقدورهن إحداث أى أذى ثم فى يوم ١٥ أكتوبر ١٩٧٧ ، وبمد قدمت الأمهات إلتماسا
يعمل توقيع ٢٤٠٠ شخص راضين فى إجراء تحقيق فى حوادث الإختفاء ، أطلقت
الشرطة الغاز المسيل للدموع على حشد يضم ٣٠٠ أم وألفت القبض على كثير منهن .
كما تقول شيمر انتهت حصانة الأمهات وأصبحن هن أيضا مثل أقاريهن عرضة لتمرير
الدولة لهن بالمخربين (١٩٨٩ : ٧) واختفت واحدة على الأقل من الأمهات وتدعى
أوزسينا فيلافلور (: *Femenia 1987* 14) . وعلى جبهة إنسانية أخرى وعدت
بعض الأمهات بمودة أبنائهن إذا امتنعن عن المشاركة فى المظاهرات فى الميدان (*المصدر السابق* ص ١٤) . وثبت فيما بعد زيف هذا الوعد ، فالأبناء قتلوا منذ زمن
بعيد .

٢١- انظر تايلور (١٩٧٧) للحصول على وصف كامل لوسائل القتل خلال سنوات الحرب
القدرة فى الأرجنتين .

الفصل الثانى : نقل مكان الطقوس : كيم كوم هوا ونساء الوارلبييرى

١- المزيد عن هذا الموضوع انظر (Gilbert and Tompkins 1996 : 53-61).

٢- انظر (Botting and Wilson 1997).

٣- يفرق فيكتور تيرنر بين تعريفه وتعريف جورفيتش لمصطلح (Coonnunitas) Turner (1997).

٤- فى الجنوب يمد دور الشامان وراثيا ، ولكن كى يكون الشخص شامانيا متميزا عليه أن يمر بمرض يفسر بأنه دعوة من الآلهة . السطور التالية توضح دخول كيم كوم هوا الشامانية :

وُلِدْتُ مريضة . كنت أقتل بين المرض والآخر ، وحين بلغت ١١ عاما تدهورت صحتى تماما بسبب الملاريا والمفص المعوى وغيرهما وحين بلغت ١٤ عاما تزوجت زواجا تقليديا ،، وكان اليابانيون منشغلين بالحرب (المالية الثانية) احتل اليابانيون كوريا من عام ١٩١٩ إلى عام ١٩٤٥ ، لذلك كانوا يجندون الشبان ويرسلونهم إلى المعركة . وجندت الفتيات أيضا وتم إرسالهن إلى المدن القريبة للعمل فى المصانع . لذلك كان الآباء والبنات شغوفين بالزواج وتزوجت . كانت حياتى الزوجية قلقة . كانت حماى تكرهنى لأنى كنت دائما مريضة . وكانت وقحة مئى نتيجة لذلك بدأت صعتى فى التدهور أكثر وأكثر وشمرت أننى أفقد عقلى كثيرا جدًا . بدأت حينئذ التحدث إلى الأرواح . وظنت حماى أن روحا شريرة قد لبستنى ولذلك أعادتلى إلى بيتى .

وفى ذات ليلة ، حين كنت أبلغ من العمر سبعة عشر عامًا خرجت إلى مكان مفتوح لأشاهد البدر . وحين حاولت القفز سقطت إلى الخلف وبينما كنت أسقط قد تدحرجت إلى الوراء واصطدمت بكرة بمد تلك الحادثة مرضت مرضاً شديداً دام ثلاثة أشهر . وفى فجر أحد الأيام انتفضت من سريري وجريت كالحنونة إلى بيت أحد الشامانات فى القرية . (*Kin Kam Hwa Cited in kim 1988 : 160*)

٥- إذا أراد إنسان ما أن يتصرف تصرفات الشامانات فعليه أن يرتدى ملابس امرأة خلال حفل الكوت . وهناك عدد من التفسيرات لسيادة السمات النسائية على الشامانية فى كوريا . فالنساء ينظر اليهن بوصفهن أجهزة استقبال للأرواح البشرية من خلال الرحم ، ويعتقد أن الآلهة تمتلك الشامان عن طريق دخول الفراغ الداخلى للرحم . " وطبقا لنظرة الشامانيين للعالم فإن الكون يولد من الفراغ . ولأن جميع الكيانات جزء من الكون يمتلك كل كيان فراغاً داخل نفسه " . (*Kin 1988 : 169*)

هناك تفسيرات بديلة للأعداد الكبيرة للشامانيات ، وتؤكد هذه التفسيرات أهمية الدور كبديل محتمل للهياكل الاجتماعية التى يرأس فيها الأب الأسرة وندرة فرص العمل المتاحة للنساء حتى عام ١٩٨٠ كانت الفجوة فى الأجور بين الرجل والمرأة فى كوريا اكبر من الفجوة الموجودة فى أى آخر ومصدر هذه البيانات متاح فى منظمة العمل الدولية . انظر (*Amsden 1989*).

٦- حتى فى المظاهرة العامة التى نظمت عام ١٩٩٠ احتفالاً بالذكرى العاشرة لمذبحة كوانج جو رأبنا ممثلاً يرتدى ملابس الشامان التقليدية وهو يرقص طقساً جنازياً وذلك وسط

الغاز المسيل للدموع وخراطيم المياه والمدرعات ورجال الشرطة الذين يرتدون خوذات مكافحة الشغب .

٧- التخطيط للمؤتمر الدولي الثالث للكليات المسرحيات بدأ عام ١٩٩١، وذلك بعد شهرين من إنشاء الحكومة الفيدرالية لمجلس مصالحة الأبورجين . وكان الموضوع الرئيسى للمؤتمر هو العلاقة بين الطقس النسائى التقليدى أو حكاية القصص والعروض النسائية المعاصرة وكان هذا الموضوع ثمرة هذه التجربة الأسترالية سلط البرنامج الضوء على أعمال للفنانتين فى المجتمعات التى تحررت من الاستعمار والتى كانت تبعد فتأ مهجناً نابعاً من أشكال العروض التقليدية لديهم ومسارح الاستعمار . حضر حوالى ٤٥٠ مندوباً من ٣٧ دولة المؤتمر الذى استمر سبعة أيام وشهد عرضين طقسيين رئيسيين هما " الإنمة " أو النشاط التجارى الطقسى النسائى وقد مثله نساء من طائفة ناجانيا ليجارا وطائفة بيتى جانت جانتشارا وطائفة يان كون جارجارا وهى طوائف تعيش فى وسط استراليا ، وطقس التايدونج كوت الذى قدمته كيم كوم هوا وفرفقتها الشامانية .

٨- اشتمل المرض على طقس الشين شونج يو - ليم الذى يدعو الإله العام ، وعلى طقس إلى وال ماجى الذى يدعو الشمس والقمر وآلهة النجوم وآلهة الطبيعة ، وطقس تشيل سانج كوت وهى صلوات تؤدى بالنيابة عن الشعب ، وطقس تاوانج تشيون الذى يقوم الأرواح الهائمة إلى الجنة وطقس تاى كيوم نورى وهو احتفال طائفى وقد اهتمت فرفقتها اهتماماً بالغا فى تقديم صورة طبق الأصل من بيئة الكوت الموجودة فى أحيائهم الأسترالية . وتم إقامة مذبح على طول الحائط الخلفى للمسرح ، وخلف المنضدة رسمت لوحات مختلفة للآلهة . يقصد الشامان الكورى ٢٧٢ إلهاً . وتشتمل الأغنيات الشعبية

الصينية والكورية على مديح لبوذا وبوديسانتاز . وتمثل منضدة الإله بالأغذية التي تلائم أذواق الآلهة المختلفة التي تتم دعوتها للطقس . إله الشمس والقمر نباتيان أما المحارب العظيم فهو من أكلة اللحوم . وتشتمل الأطباق المعروضة على كعكات وفواكه وخضراوات وأرز مطهى وسمك مجفف . عند أداء الطقس الكبير كاحتفال سنوى لرفاهية القرية تفرش المنضدة فى أحد مباني القرية الكبيرة ، وعند اكتمال الطقوس يلتهم الغذاء المشاركون . فى مقار المسارح تحدد طاولة الإله منطقة المرض بينما يجلس العازفون المصاحبون للشامان على خشبة المسرح . آلات الإيقاع تصود الصوت ، ومن بين هذه الآلات الطبول والصاجات . وتتجمل الإيقاعات بألات النفخ التقليدية ويوق الفلاح .

٩- كيم كوم هوا محمية من ألم الشفريات التي تجربها على ذراعيها ولسانها . فى الليلة الأخيرة من موسم الأديلايد شمعت الفرقة بأن تلوث الطقوس أثر على الكوت وأغش على كيم .

١٠- هذه المقابلات ، بالإضافة إلى النقود التي كتبت قبل العرض ومعه ، تم جمعها فى ملف صحفى للمؤتمر الدولى الثالث لكاتبات المسرح ضمن مجموعة المؤتمر الموجودة فى مكتبة مورتلوك فى جنوب أستراليا (*Third International Women Play Wrights Conference 1994 b*).

١١- فى توثيق ما بعد المؤتمر تصود صورة مدام كيم . مثلا ظهرت صورة بحجم صفحة كاملة فى جريدة المسرح ، كما ظهرت صورت أخريان فى مطبوعة *TDR* ، والصورة التي صاحبت التقرير المنشور فى مطبوعة رابطة نيوزيلندا الجديدة للدراما فى التعليم ، وصورتها كانت على الغلاف الأمامى للطبعة الخاصة عن مطبوعة دراسات الدراما

الأسترالية ، وصورتان أما ميثان كبيرتان ظهرتا في عدد خاص من الدراسات النسوية الأسترالية . كان هناك ٦٥ متحدثا من ٢٠ دولة في المؤتمر . جميع المتحدثين كانوا فنانون كبارا وتم تزويد الصحف بمعلومات وصور لمشربين منهم على الأقل . وجاءت اقرب منافسة من جوان ليتل وود التي ظهرت صورتها أربع مرات .

١٢- قدم فرويد هذه النظرية وهو يكتب عن الأبورجين : تجذب حياتهم النفسية اهتماما لأن فيها مراحل التطور الأولى لنا . وقد اخترت لمقارنتي هذه القبائل التي وصفت بأنها للأكثر تخلفا وهم أبورجين أستراليا أصغر القارات .

١٣- يكمن اقرب تنظير لمرحلة ما قبل أوديب لبحثنا في التوازيات التي عقدت بين استعادة هذه الحالة وإدراك السمو في الفن . ويقول المنظر توماس ويسكل إن السمو يتميز برغبة في الإلتحام في الآخر والاندماج معه (Wriskel 1976 : 104) . ويصاحب الخوف والتضارب هذه الرغبة في الخمر والإغراق : السلوك الذي يتم به التفاوض حول هذا التضارب يحدد طبيعة تجربة السمو . وإذا قبلنا هذا التعريف للسمو فسوف تكون هذه التجربة قادرة على إثارة الذاكرة عن علاقة الأم بطفل .

١٤- انظر (Chodorow 1978) و (Grosz 1989) و (Conley 1984) .

١٥- يقوم هذا القسم على مقابلة أجريت يوم ٢١ أغسطس ١٩٩٨ في سيول بين كيم كوم هوا وهيون تشانج نيابة عن المؤلفين . وأخذت هذه الأسئلة من أوراق المقابلة .

١٦- ترجم هذا التعليق للمؤلفين سابينا تشانج .

١٧- شيم يونج سون أكاديمي وناقد مسرحي كوري كبير كتب المقال التالي تعليقاً على عرض

كيم كوم هوا :

بدالى أن كيم كوم هوا والممثلين الآخرين على المسرح تعلموا طرق الجماهير الغربية وفى تلك اللحظة رأيت الكوت بسلع طبقاً للمنطق الرأسمالى للفريى . شاهدت عرضها بطريقة منطقية . فإذا أردنا تقديم أو تمثيل تقاليدنا الكورية الأصيلة للجماهير الغربية قد يتمين علينا تقيهم النماذج التمثيلية الثقافية . وأدرك أنه من الضروري استيعاب الجمهور ولكنى أشعر بالأسف . لأن جزءاً من تقاليدنا الأصيلة على وشك الاختفاء .

(مراسلات شخصية مع المؤلفين فى ١٤ سبتمبر ١٩٩٨)

١٨- كان نساء الوارلبيرى واحدة من جماعات السكان الأصليين الذين تأثروا بالاستعمار حتى أواخر العشرينيات مما اضطرهم إلى إقامة علاقة مع المستوطنين البيض فى الإقليم الشمالى ، اللحظة الحاسمة فى تاريخ العلاقة بين الوارلبيرى والحكومة وقعت ١٩٢٨ عندما انتهت حادثة بين امرأة ابورجنية ومستوطنة بيضاء بموت الأخيرة .

ورداً على هذا الحادث نظمت الحكومة الاستعمارية غارة عقابية بالقرب من مدينة كونيستون الواقعة فى وسط منطقة سكان الوارلبيرى . قتل خلال الغارة ما يزيد على ١٠٠ شخص ٤٠ منهم من نساء الوارلبيرى . الخوف من مزيد من العنف والموت جوعاً والجفاف وتدمير الماشية للحياة النباتية دفع سكان الوارلبيرى إلى الخروج من الأعراس ودخول المدن وبشكل متزايد شغل سكان الوارلبيرى وظائف فى مناجم الذهب وتربية الماشية ولكن فى الحرب العالمية الثانية ضمن السكان أجوراً مقابل عملهم . وبعد مرور

فترة وجيزة على الاعتراف بهم عمالا أصحاب أجور طرد سكان الوارلبيري من القوى العاملة بسبب تراجع أسعار المعادن وتسريح العمال في مرحلة ما بعد الحرب . وفي محاولة من جانب فرع شئون السكان الأصليين في الحكومة الأسترالية لإبعاد الماطلين من أبناء الوارلبيري عن المدن الكبرى مثل أليس سبرينجز ، أنشأت مستوطنات أبورجينية واسعة النطاق . وفي إطار هذا المخطط أنشئ يويندومو عام ١٩٤٦ ولاجامانو عام ١٩٤٩ .

١٩- انظر *M. Bachelard 1997* للمزيد عن هذه القضية وعن أثرها المركب على سياسة أستراليا في التسمينيات .

٢٠- تمت جميع المقابلات بلغة الوارلبيري وليست باللغة الإنجليزية وبالتالي ترجمتها لي كاتالدي .

٢١- تشترك جيانى هيربرت نانجاري في إحتفالات معينة مع النانجاريين القادمين من أجزاء مختلفة من مناطق الوارلبيري ولكن تقويجها ، كما تقول ، شديد الخصوصية :

كل أولئك النانجاريين ، مثلى ، يستخدمون نفس رسوم الجاكارويا التي ورثوها عن أجدادنا ولكنهم يدينون بالولاء لجزء مختلف من هذا البلد . ولكنى لا أستطيع رسم أى صور أخرى للنانجاري . وليس لى هذا الحق . فالتناس ليس من حقهم غناء الأغاني وحكاية قصص الجاكارويا أو رسم صور تنتمى لشعب آخر . وفي الحقيقة حين يحدث هذا أحيانا يمرض من يفعل ذلك للمعاقب البدنى أحيانا . ويأخذ شعب الوارلبيري الاستخدام الخاطئ لصور الأجسام لشعوب أخرى مأخذ الجد . (*Herbert*)

(*Nungarrayi 1995*)

٢٢- ملاحظات نساء الوارلبيري المرتبطات بمروض اليواوليو مأخوذة من نصوص مقابلات أجراها المؤلفان في الفترة من ٢ إلى ١٢ أغسطس في لاجامانو ويويندومو ، وإن تي ، في استراليا .

٢٣- قد يمزى هذا في جزء منه لحقيقة أن يواوليو الوارلبيري مبنية غالبا على أحلام مسارات (في مقابل أحلام في الموقع) وهي بذلك محاكاة للرحلات التي تقضى مساحات واسعة من الأرضي انظر (Bell 1993 : 138) .

الفصل الثالث : تقسيم الفضاء إلى طبقات : تعظيم خشية المسرح وتذكر " الوطن "

١- تشتترك افريقيا فى هذا التراث مع عدد من المواقع من بينها بالى وبابوا غينيا الجديدة والصين وأجزاء عديدة الهند . بالى وافريقيا ارتادهما البيثاقفون الأوروبيون - ناهيك عن أنواع أخرى من المضاريين - ناهيك عن أنواع أخرى من المضاريين - منذ بداية القرن العشرين .

٢- فى الحقيقة أن جريجورى ويورى يملكان على أنه فى نهاية القرن العشرين " ينظر إلى البناء الفضائى ليس فقط كساحة تنفرد فيها الحياة الاجتماعية ، ولكن كوسيلة ينتج من خلالها علاقات اجتماعية ويماد إنتاجها " (3 : 1985 Gregory and ury) . وبذلك يكون للفضاء درجة من الاستقلال فى التعليق على العالم ، تعلق سوجا بأن " الفضائية " شأنها شأن الفضاء المنتج اجتماعيا ، يجب تمييزه عن الفضاء المادى للطبيعة والفضاء الذهنى للمعرفة والتمثيل ، وكلا منهما مستخدم ومدمج فى البناء الاجتماعى للفضائية ولكن لا يمكن تصويره كمعاد (3-92 : 1989 Soja) . الطبيعة المنتجة اجتماعيا للفضاء تجعل بذلك كل الفضاءات ملموسة .

٣- لشرح اوفى انظر (Scolincov 1994) و (Best 1995) .

٤- بالطبع تعلم الثقافات المختلفة الأفراد المنتمين لها وسائل مختلفة " لقراءة " أى هياكل اجتماعية . ونأمل أن تكون الوسائل التى نصفها هنا مفيدة فى مجموعة متنوعة من السياقات رغم أنها تتبع من منهج مسرحى غريب .

٥- فى وصفه للفضاء فى سياق ما بعد الإستعمار يعترف يانج بتوزيع طبقات الفضاء حين

يطبق تصور دليوز وجوتارى . (Yang 1995 : 173-4)

٦- من المهم إدراك أن مجرد الاعتراف بوجود أعمال الفضاء كماكس لأيديولوجية سائدة

ومقررة لا يقلص بالضرورة من أثرها كما تقول يتجيمولا أولانيان :

ما توضحه لنا الممارسات لول سوينكاى وأميرى بركة ، وديريك والكوت ، وتوزاك شانج
مما هو وجود فضاء ما بعد أفريقى يدعو إلى مراجعة القصص الأوروبى الاستعمارى
المنتصر . ويبين لنا المرعيون أنه على الرغم من إمكانية الفضاء هو فضاء متنازع عليه،
فضاء مصابات مجبر دائما على تحويل المجالات وارتجالها لأنه لا يزال مجالا تحت
السيطرة . وفى إيضاحه لنا أن الفضاء ومفهومه التمثيلى للهوية الثقافية ممكن الحدوث،
فإن السؤال الذى يسألانه حمب ظنى هو ما إذا كان الفضاء يمكن أن يزدردون هياكله
الداعمة والتي هى المؤسسات الأوروبية المركزية فى الاقتصاد السياسى العالمى الحالى
للمرض وتوزيع الذاتيات . (Olaniyan 1995 : 139)

والاعتراف بطبيعة هذه الهياكل الفضائية هو الخطوة الأولى تجاه أى نوع من مشروعات
التفكيك أو إعادة التوزيع .

٧- من المهم الاعتراف بأن المحاولات الأولى لتنظيم وتميز أفريقيا ما بعد الاستعمار كانت

قائمة على حركات تضامن أفريقية وزنجية ، وهى محاولات كان هدفها القضاء على ما
يسمى بالازدواجية الأفريقية الأوروبية وذلك عن طريق تشكيل حركات نظرية وسياسية
تعمل فيما وراء الحدود السياسية .

٨- شخصية الأم أفريقية دامت هي كتابات كتاب أفارقة حتى بعد المهدي الاستعماري . تمكس هذه الشخصيات حاليا وضعية المرأة الأفريقية بعد أن تخلصت من الافتراضات المنصوية.

٩- حصلت الجزائر على استقلالها من فرنسا عام ١٩٦٢ بعد حرب دامت ثمانى سنوات. وخلال معظم عقد التسعينيات عاش الجزائريون حريا أهلية وضمت نظاما حاكمة متنوعة (تتسم عادة بالتشدد والرغبة فى تعليق الانتخابات حين تقترب المعارضة من الفوز بها) ضد حزب إسلامى (هو جبهة الإنقاذ الإسلامية المحظورة حاليا) . ومنذ منتصف الثمانينيات بدأ النفوذ الإسلامى يزداد ، وقد تزامن هذا النفوذ مع تراجع أسمار النفط وصعوبة المعاش .

(*Out There News 1997 ; Arabnet 1997 ; Marlowe 1997*)

أحد آثار الاضطرابات التى بدأت فى منتصف الثمانينيات هو أن الوف الأشخاص ، وخاصة الفنانين والكتاب ، تعرضوا للقتل . وقد تمخضت بعض حوادث القتل هذه عن أعمال إرهابية قامت بها قوى ممارسة ، بينما كانت حوادث القتل الأخرى نتيجة تدخل الحكومة. كثير من القتلة متعلمون اعتبرهم أحد الجانبين خطر عليه .

١٠- يشير هذا تساؤلا بخصوص تسليح النساء وأجسادهن. يقول (*Hanna Scolincov 1994:8*) إنه من وقت الحداثة يعتبر ترك البيت علامة على تحرر المرأة عن الرجل- وخير دليل على ذلك مسرحية "بيت الدمية" ويشير بنامي باستيلار الى أهمية العودة الى البيت التى تعتبر بالنسبة الى سكوليتوف علامة على عودة المرأة الى السيطرة على البيت وبالتالي على كل من يقطن هذا البيت من نساء (*Bachelard 1964:8*) . ليست هذه

بالضرورة نتيجة منطقية لفضاء الذاكرة ، خاصة وأن الرغبة في العودة الى فضاء الذاكرة ينطبق على كلا من النساء والرجال.

١١- يقرأ (Grasz 1995) الكورا من خلال أفلاطون وجاك دريدا، ولوس ايريجاري .

١٢- من المفهد تقديم مسرحية رابعة هنا وهي مسرحية "Afrika Solo" للكاتبة جانيت سيرز. وهي مسرحية أخرى تستكشف الخيال الإفريقي في إطار العودة إلى الوطن. تحكي المسرحية قصة رحلة إلى إفريقيا عبر الفضاء والزمان والتاريخ لشخصية كى تجد نفسها وتشتمل مفارقاتها على استعادة توارخ أفريقية وممارسات ثقافية متنوعة ذات خصوصية عند البلدان التي تزورها وتنتهي المفارقات بقرار منها بالعودة إلى كتدا مع عدم التغلغل عن إفريقيا . تحمل إفريقيا معها في جسدها؛ المكان الفضائي لأفريقيا (وكل ما تحمله القارة من مغزى) يرسم علاماته على جسد جانيت بمباراة أخرى . ويصبح جسد جانيت ، الذي تدرك أنه جميل على الرغم من سواده هو موقع الكورا .

١٣- تمثل حقائق السفر أيضاً حالة الفالبية المظلمى للسود في جنوب إفريقيا خلال الفصل المنصرى، أولئك السود الذين أجبروا على المعيش والعمل بعيداً عن عائلاتهم ويمودون إلى ديارهم في زيارة قصيرة .

١٤- هيئة الأم ليست مرتبطة فقط بإفريقيا فهذه الهيئة موجودة أيضاً في الهند وفي ثقافات تدين بالكاثوليكية الرومانية التي تقدر السيدة مريم البتول . وتصبح السيدة مريم مختلفة بالوطنية كما رأينا في الأرجنتين .

١٥- للمزيد اقرأ (Best 1995:183-92)

١٦- بالطبع يمكن لأى عدد من الاعتبارات أن تلعب دوراً ، من بينها حجم المسرح (فمسرح يسع ٢ آلاف شخص مختلف فى توظيفه للجسماليات على المسرح يسع ٣٠ شخصاً)، والفروق بين عرض فى مسرح مغلق ومسرح مفتوح، والاختلافات الثقافية الواضحة بين المروض.

١٧- كان فى الماضى سوق أغذية لمدة ٦٠ عاماً (Fuchs 1990:35-6)، الفضاء الرئيسى فى السوق يقع فى مبنى ثعانى الأضلاع كان يعرف فى الماضى باسم سوق السيرك الهندى . وقد نما مهنى ومسرح ليشمل فضاءات أخرى لاستقبال المروض، ويقع فى نيو تاون بالقرب من وسط جوهان سبرج "على حافة ضاحية سكنية هندية" و "مدينة جوهان سبرج التى يقطنها البيض" (Fuchs 1990:36) . فى عام ٩٥ أصبحت مهلوب أول امرأة سوداء تعمل مديراً فنياً لمسرح السوق .

الفصل الرابع : الأجسام البيثقافية : مقابلات في الجسد

١- في الرجوع إلى اصل الخطاب المنصرى ندين بالفضل لتحميل *Colette- Guillaumin* (1995). فهي تميز بين طبقة الأرستقراطية الأوروبية وهي الطبقة التي تبوات مكانتها بدعاوى نسب ودين، والطبقة البرجوازية التي حازت القوة من خلال تعريف ما ليست عليه .

٢- نستخدم هذا المصطلح بصورة ساخرة، بنفس الطريقة التي استخدمه بها رسّام جاروشا في خطابه أمام رابطة دراسات الدراما للأسترالية أثناء مؤقعرها السنوى في مدينة هاميلتون النيوزلندية عام ١٩٩٨ ، قال باروشا " لم نعد زيد المزيد من الروائع البيثقافية" مشيراً إلى المروض المسرفة التي ظهرت في المهرجانات الدولية في السنوات الأخيرة .

٣- ربما تكون الأجسام التمثيلية قد تواجدت في نفس المكان والزمان المسرحى ومثلت كثيرًا مسرحيات كلاسيكية ذات موضوعات مالمية (مكان شكسبير اختياريًا شميبيًا) ولكن القصة والخطاب سمحًا للثقافات بالتواجد في نظام أقام مواضع وقيمًا هرمية. وكانت الفرضية المنطقية في جميع هذه الأعمال واحدًا . فقد قدمت الدولة المخيفة فريق الإبداع ومول المرض مكاتب فنية حكومية وهيئات دولية وتم تشكيل فريق الممثلين إما طبقًا لحجم الرعاية المقدمة من حكوماتهم أو طبقًا لقدراتهم البدنية على إظهار الاختلافات الثقافية والمنصرية. عرضت مسرحية الملك لير في مهرجان مسرح الأم في سيول في شهر سبتمبر عام ١٩٩٧، وكان خير مثال للمروض البيثقافية. مول العرض الأمم المتحدة، ومعهد المسرح الدولي، وحكومات أمريكا وكوريا وألمانيا واليابان. كان لير وكورديليا كوريين وكنت أمريكية، وإيدجار يابانية، وجولسيستر ألمانية ارتدى ممثلًا سيرا

ليون ريشا وفراء وطلاء على الجسد ولم يكونا شخصيتين لهما ادوار . صادف أن تزامنت البروفات مع أزمة العملات الكبرى في دول الآسيان أواخر عام ١٩٩٧ وبعد مرور ثمانى أسابيع على العروض النهائية في ملوكيو تبنى صندوق النقد الدولى خطة بقيمة ٥٧ مليار دولار لانتشال الاقتصاد الكورى عثرته، وهى أكبر خطة إنقاذ اقتصادى فى التاريخ. كان كنت خادماً أميناً ومخلصاً (*king lear 1997*).

٤- تكون فريق تمثيل Akwanso الأصلى من رواد روبرتس، ودوريندا هافز ، وجيجزى كامبل، واكو كادوجو .

٥- الأعضاء الأصليون لفريق توب إند جيرنر هن جوانا باركممان ، وماريا أليس كاسيمبيرو برانكو، وفينيشيل جيلوت، وبيتش موندراجون، وليليان رابابايوسا، وديسالك بوتو وارتي، وبابا إنجرام، وهورتينسيا "تيتشى" ماسيرو، وأليسون ميلز. وكما نبحث فيما بعد أجبرت ديسالك بوتو وارنى على الانسحاب من المرض وأخذت مكانها دوروثيا راندال.

٦- فى وقت الكتابة ، اتخذت القوات الأسترالية مواقعها فى إقليم تيمور الشرقية فى إطار قوة متعددة الجنسيات تابعة للأمم المتحدة لحفظ الأمن بعد إجراء تصويت على الاستقلال فى ٣٠ أغسطس ، ١٩٩٩ وتدخلت القوات الإندونيسية فى أعمال العنف المؤيدة لجاكرتا والتي قامت بها ميليشيات محلية فى أعقاب الاستفتاء وعند تولى السلطة فى شهر نوفمبر ١٩٩٩ ، تمهد الرئيس المنتخب لإندونيسيا عبد الرحمن واحد بمنح الأقاليم الإندونيسية حكماً ذاتياً وتجفيف قبضة الجيش على البلاد .

٧- انظر (Bhabha 1994 6)

٨- انظر (Friedman 1997) و (Chow 1991:ch2) و (Young 1995) لمزيد من

المناقشات حول التصورات الإشكالية للتهجين .

٩- يستخدم هذا الجزء النظام القرى للأسماء اليابانية للتوحيد وتماشيًا مع الاستخدام

الياباني المعاصر في البلدان الناطقة باللغة الإنجليزية .

١٠- شيد العمارة الحكومية لتوفير إقامة للأعداد المتزايدة من المحترفات اللاتي دخلن سوق

المعمل في الثلاثينيات. كان هناك ١٥٠ شقة على النمط القرى وتتألف كل شقة من

غرفة واحدة فقط. ولكل فرد شقة، ومنعت الزيارات، وفرض حظر تجول صارم. وتوام

التصميم المعماري للمبنى مع كل ممارسات الإغلاق والتقسيم والمراقبة التي رآها وذكرها

فوكو في تحليلاته لأليات القوة الفضائية الموظفة في المصانع والورش والمدارس

والسجون المرأة المستقلة الجديدة التي انتقلت إلى هذا المنزل الخاص في طوكيو كانت

تضع لحماية لا علاقة لها بما كانت تتهمه أمها وجدتها .

١١- تأسس " لجنة التهجين" التابعة للمجلس الأسترالي لدراسة طلبات التمويل للأعمال

الجديدة التي عبرت الأشكال الفنية التقليدية. وتم إحلال لفظة " مهجن" فيما بعد

بلفظة " الوسائل الجديدة".

١٢- " دائرة الرخاء المشترك ، التي تشكلت عام ١٩٤٠، كانت جزءًا لا يتجزأ من فكرة رئيس

الوزراء كوتو هاميمارو عن " النظام الجديد" الذي تقود بمقتضاء اليابانيون جهد آسيويًا

مشتركًا بهدف تحقيق الاكتفاء الذاتي والاستقرار ومقاومة الشيوعية ومقاومة الإمبريالية

الغريبة في آسيا" (Robertson 1998:93 n.3)

١٣- فى فيلم ساينارا" (Sayonara 1954)، وهو الفيلم المبني على رواية جيمس ميشنر، تقع شخصية مارلون براندو وهو الميجور جروفر فى غرام تاكارازوكا أوتوكواكو وذلك فى اختلاف جديد عن موضوع "مدام باترفلاي". وعندما أعيد إخراج عملية الرغبة الجنسية المزاحة هذه فى مسرح تاكارازوكا ريفيو فى هوليوود رفضت الإدارة التعاون مع العرض (Robertson 1998:221,n.12)

١٤- أنكوتو بوتو هو الاسم المملى لقيود بوتو والتي طورها تاتسومي هيجيكاتا، وهناك العديد من أشكال البوتو تطورت فى الأربعين سنة الماضية حتى أن النقاد يجادلون بعدم وجود توحيد فى العمل الذى يضى الشريعة على التصنيف الحالى الذى يجمع بين هذه الأشكال فى نوع واحد .

١٥- يذكر أونو ، أشهر الراقصين بحركات البوتو ، الملهمات الرئيسية له وهى الدين المسيحى وراقصة الفلامنجو الشهيرة أنطونيا ميري، ومونيه ، وفريق أطفال الجنة، وأمه. ومن خلال أونو أصبحت هيجيكاتا على دراية بعمل مصممة الرقصات ماري ويجمان وهارالد كريوتسبرج الراقص المشهور عنه غموض عروضه. ومن خلال هيجيكاتا قدم أونو لأعمال جيته ، وماركيه دى ساد ، ولوترمون، و أوبرى بيردسلى، وهيمنجواي، وأرتو. من المفارقات أن بعض هؤلاء الفنانين، والذين يبرز منهم ويجمان وأرتو قد استلهموا هم أنفسهم "مصادر شرقية" ، وفى الحقيقة أن واحداً من أشهر أعمال ويجمان يعمل عنوان المسيرة الشرقية" (Takai, intervias 1998).

١٦- بعد أن حقق أونو وسانطاي نجاحاً نقدياً فى أوروبا وأمريكا أصبحت أكثر من مجرد ظاهرة طلبية فى الهابان. نظم أول مهرجان بوتو بعنوان "مهرجان إعادة الاستيراد" فى

وسط مدينة طوكيو عام ١٩٨٥ ويحول ذلك التاريخ كان هناك ما يزيد على ١٠٠ فرقة بوه هي اليابان و ١٠٠ أخرى بالخارج. ويات من المستحيل حضور مهرجان فنون دولي في أواخر الثمانينيات وأوائل التسعينيات دون أن نشاهد عرضاً للبوه .

١٧- من المسائل المثيرة للجدل ما إذا كانت هذه الفرق تشكل حركة راقصة واحدة . ومن المؤكد أن هيجيكاتا شمريت بأن البوه يتم تسليمها قبل وصولها إلى مرحلة النضج. وبالنسبة إلى كثير من ناقديه تحول الشكل الراقص إلى إثارة.

١٨- واحدة من أشهر تمرينات التحويل التي أنشأتها هيجيكاتا مبنى على الديك. تشرح أوجيما إيتشيرو ذلك قائلة: " كانت الفكرة هي دفع الإنسان إلى الداخل وجعل الطائر يأخذ مكانه. وقد تبدأ بالتقليد ، ولكن التقليد ليس هدفك النهائي. وحين تمتد أنك تفكر مثل دجاجة فإنك تكون قد نجحت" (Klein 1988:97)

١٩- اقتباسات بول بليتيه بخصوص تمريناتها الاستمرارية مأخوذة من نصوص مقابلة أجراها المؤلفان يوم ٣ يونيو ١٩٩٨ في مونتريال بكندا .

الفصل الخامس : الأسواق البيئانية : الجسد النسائي والرقابة

١- تدعم الشركات الكبيرة الآن منظمات الفنون فرق المسرح، والرقص، الأوبرا ، والمتاحف والمهرجانات) بنفس قوة دعمها للمسابقات الرياضية. وليس الدافع غالبًا إنسانيًا أو الاهتمام بالفنون ، ولكنه بدافع الإغفاء الضريبي والدعاية أو الترفيه عن العملاء. يقول مدير تطوير الشركات الأسترالي كينيث واتكينز إن بعض الشركات ترعى الباليه لحفلات الافتتاح فقط بهدف الترفيه عن العملاء الموجودين وللمقابلة عملاء جدد (*Stricklan 1998:6*). وكما توضح ماري هيلين هالكون مديرة مهرجان مونتريال لمسرح الأمريكتين أن " الرعاية لا يهدفون إلى دعم الفن، ولكن لأن لديك جمهورًا يهمهم. هذه هي الرعاية ومن السذاجة التكبر بأي صورة أخرى" (مقابلة ١٩٩٨)

٢- هناك نوع من التواطؤ طبعًا في هذا التسليع ولا نفترض أن كل الثقافات عديمة الحيلة في تمثيلها. ولا نحمل المسؤولية كذلك عن تسليع الثقافات للمهرجانات.

٣- التعريف الرسمي للإنجاز في النساء وارد من المنظمة الدولية للهجرة بأنه الموقف الذي فيه : يتم استغلال امرأة في بلد ليس بلدها من قبل شخص آخر ضد رغبتها من أجل الربح المالى. وقد يتكون عنصر الاتجار من الترتيب القانوني أو الهجرة غير القانونية من بلد الأصل إلى بلد آخر ، والإيقاع بالضحايا في البغاء بمجرد وصول الضحية إلى البلد الجديد ، أو استخدام العنف في إجبار الضحايا أو التهديد باستخدام العنف أو غيره من أشكال القسر الأخرى . (*Migration Information Programme 1995:6*)

٤- يدخل في تهريب النساء كذلك الزواج وهو ما لاحظته كلود ليفي-ستراوس كوسيلة لتأمين استمرار النظام الاجتماعي (*Levi-strauss 1963:309*).

٥- عقوبات تهريب البشر مخففة في أنحاء أوروبا " هي بولندا لا توجد قوانين محددة تحكم

تهريب الأجانب بينما في تشيكوسلوفاكيا يعتبر تهريب البشر جنحة" (*Migration*

Information Program 1995:0)

٦- يشرح دى ستوب أن " بنات الإثارة أرخص كثيرًا ولكن رأس مالهن الثقافى هو أهم عوامل

جاذبيتهم. (*de Stoop 1994:105*)

٧- انظر (*Begg 1996:13*) لوصف السيدة مريم كمنتج لمعالجة ثقافية نابعة من الآلهة

المصرية إيزيس.

٨- التقاط الجغرافية هي مجموعة الصليب الجنوبية، والأرقام الرومانية للإشارة إلى

المهرجان العشرين، والروتاندا (وهي صورة تستخدم كثيرًا لتسويق أدبلايد كمنطقة

سياحية) .

٩- قال الأب جون فليمنج القس الكاثوليكي الذي يقدم برنامجًا جماهيريًا أن حرفى الاكس

الكبيرين اللذين يشيرا إلى المهرجان العشرين في الأرقام الرومانية كانت صليباًا مقلوبة

وهي علامة على عبادة الشيطان (*AN 1997a*) .

١٠- نوريس أيانو المؤرخ الثقافى للتراث الاغريقى توصل إلى قراءة جانبى هذا النزاع فى إطار

ما بعد الحداثة .

١١- طالب زعماء كميون كاثوليكيون بحصول آرثر على تصريح منهم (*DN 1997 a*)

لاستخدام صورة السيدة مريم أيضًا .

المحتويات

١	المقدمة : الثقافة والحركة النسوية والمسرح
٢٧	الفصل الأول : المسارات السردية : بيت الامية وآنتيجون
٨٧	الفصل الثاني : نقل مكان الطقوس : كيم كوم هوا ونساء وارلبيزي
١٣٥	الفصل الثالث : تقسيم الفضاء إلى طبقات : تنظيم خشبة المسرح وتذكر الوطن
١٦٩	الفصل الرابع : الاجسام البيثاقية : مقابلات في الجسد
٢٣١	الفصل الخامس : الاجسام البيثاقية : الجسد النسائي والرقابة
٢٨١	الهوامش

رقم الإيداع ١٤٣٩٦ / ٢٠٠٤
I.S.B.N.
977-305-758-5
مطابع المجلس الأعلى للكتاب



Bibliotheca Alexandrina



0435246